CARTE ITALIANE

A Journal of Italian Studies

Volume 10 1988–89

Department of Italian, UCLA

CARTE ITALIANE

A Journal of Italian Studies

Volume 10 1988–89

Department of Italian, UCLA

Editorial Board

Editors: Carlo Celli, Rita Cavigioli
Managing Editor: Rita D'Amico

The Editorial Board for Volume 10 was constituted by graduate students of the Department of Italian, by Susanna Ferlito and Marianna Squercina of Comparative Literatures, and by Lori Repetti of Romance Linguistics, UCLA.

Advisory Board

Franco Betti, *Italian*, UCLA
Giovanni Cecchetti, *Italian*, UCLA
Fredi Chiappelli, *Italian*, UCLA
Marga Cottino-Jones, *Italian*, UCLA
Pier-Maria Pasinetti, *Italian*, *Comparative Literature*, UCLA
Lucia Re, *Italian*, *Comparative Literature*, UCLA
Edward Tuttle, *Italian*, *Romance Linguistics*, UCLA

Carte Italiane, edited by graduate students of UCLA, is published annually under the auspices of the Department of Italian and largely funded by the UCLA Graduate Student Association. Typescripts in English or Italian in all areas of Italian studies, must follow the guidelines of the *MLA Handbook* and be submitted in duplicate by February 15 to:

Editor, *Carte Italiane*
UCLA Department of Italian
340 Royce Hall
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, CA 90024
tel: (213) 825-1940

Articles are indexed in the *MLA International Bibliography*.

Subscription rates of *Carte Italiane* are $6.00 to individuals and $8.00 to institutions (US funds). Overseas subscribers please add $1.00 for shipping.

Copyright © 1989 by the Regents of the University of California. All rights reserved.
[ISSN 0747-9412]

Contents

Da Petrarca a Pinocchio: le collezioni italiane della University of California at Los Angeles. Colloquio con James Davis 1
Elisa Liberatori Prati

Una « crociata » Settecentesca: Paolo Rolli e la crisi in Arcadia 8
Francesca Santovetti

Orlando e Ruggiero: appunti per un'analisi dei canti VII–XI del *Furioso* 25
Andrea Baldi

L' « Ulisse » di Saba 41
Margherita Heyer Caput

Book Review:

Giovanni Attolini's *Teatro e spettacolo nel Rinascimento* 54
Andrea Baldi

Da Petrarca a Pinocchio: Le Collezioni Italiane Della University of California at Los Angeles Colloquio con *James Davis*

di Elisa Vittoria Liberatori
UCLA, Italian Department

E' tradizione di *Carte Italiane* l'intervista a un personaggio di rilievo della cultura italiana. In questo numero ci allontaniamo un poco dalla consuetudine, almeno nella forma più immediatamente percepibile, ma non certo nella sostanza: il nostro incontro di quest'anno, infatti, non è con un critico né con uno scrittore, ma con James Davis, il curatore dei « rari » della University Research Library di UCLA. Con James Davis, e non senza emozione, abbiamo speso il pomeriggio del 12 luglio 1989 in compagnia di Aldo Manuzio, di Francesco Petrarca, di Pietro Bembo, di papa Sisto V e di... Pinocchio. Abbiamo scoperto che tutti insieme, da anni, si sono trasferiti in California, senza risonanti interviste per il pubblico curioso; con la ritrosia, invece, di quelle grandi « stars » che sanno invecchiare, che accettano il corso del tempo e delle cose con dignità. E da personaggi come loro questa discrezione non sorprende.

Scendiamo dunque alle Special Collections, nei sotterranei della Research Library. Non c'è odore di vecchiumi o di muffe, niente polvere, niente sedie scomode. Lo stereotipo della « sala rari » delle biblioteche italiane cede il posto al gusto californiano per lo scenografico e l'asettico-tecnologico. Qui, gli oggetti di scena sono le scaffalature e i ta-

voli di lettura in noce, posati su una soffice moquette « damascata »; nell'asettico-tecnologico rientrano quell'assenza totale di sensazioni olfattive, la temperatura ideale per il lettore e per il libro, e i terminali che danno accesso all'ORION, il grande catalogo computerizzato della biblioteca. In entrambe le categorie, invece, è classificabile la studentessa ventenne che vigila sui lettori: un tocco di estetica holliwoodiana e di perfetto salutismo losangelino.

James Davis ci sorride dietro ai suoi occhialini tondi cerchiati di nero, e a un papillon di seta blu, con piccoli pois rossi. E' a UCLA dal '59, da quando ha terminato la specializzazione in biblioteconomia alla University of Washington di Seattle:

DAVIS: Sono venuto qui perché in tutti gli Stati Uniti non c'è biblioteca migliore, non c'è biblioteca più bella; o almeno io non ne ho ancora trovata una! Lo staff della Research Library e le collezioni che conserviamo sono ormai una coppia di ferro... imbattibile! E poi va detto che questo è l'unico posto vivibile d'America, terremoti a parte! Ma Lei vuole che le racconti del fondo italiano. Intanto non è il solo. Stia a sentire. I rari li conserviamo in tre fondi principali: le due raccolte Ahmanson-Murphy, la prima di edizioni della famiglia Manuzio, nelle sue tre generazioni, dai primordi della stampa italiana fino al 1564, l'altra iniziata con l'acquisto della collezione Sadleir di narrativa inglese dell'Ottocento, la migliore, non la più grande, ma sicuramente la più bella di questo genere. Erano 5.000 volumi quando l'abbiamo acquisita nel '51: adesso sono più del doppio e sono una tappa obbligata per chi si occupi del periodo vittoriano. La terza raccolta, invece, è di libri per bambini: è una delle tre o quattro migliori collezioni degli Stati Uniti. Il nucleo più prezioso è inglese e americano, precedente al 1840. Abbiamo poi un settore francese e una ricca raccolta di *Pinocchio*, dalla prima edizione italiana, alle numerosissime traduzioni inglesi. E' chiaro che la collezione Sadleir e questa di letteratura per l'infanzia sono perfettamente complementari, per ragioni cronologiche e tematiche. Molti degli autori che hanno scritto per i bambini, si sono in realtà rivolti al pubblico adulto. Il nucleo originario lo abbiamo comprato da una libraia antiquaria di Los Angeles, e poi molte sono state le donazioni di piccole collezioni e di libri singoli, fino ai 22.000 volumi che conserviamo oggi.

CARTE ITALIANE: Diceva del fondo italiano Ahmanson-Murphy. E' il Murphy del Los Angeles Times, di Murphy Hall, dei Moore, dei Rodin, dei Miró del Murphy Sculpture Garden del Campus?

DAVIS: Sì, e di molte altre cose ancora! E' Franklin Murphy, che è stato anche cancelliere dell'Università per tanti anni. Un uomo lungimirante. La storia delle collezioni italiane lo dimostra. Incominciano, infatti, con lui nel 1961, e adesso gliela racconto. C'era una volta un libraio di San Francisco, Warren Howell, che ci scrisse offrendoci una quarantina di Aldine della collezione Crocker. Templeton Crocker era un uomo d'affari a quel tempo appena scomparso. Le parlo del 1961, e Franklin Murphy era cancelliere, come ho detto. L'occasione gli sembrò unica, ma bisognava trovare il denaro: meno di 15.000 dollari, di quelli di allora però. Una cifra enorme se vogliamo tradurla in prezzi attuali. Il dottor Murphy comunque ce l'ha fatta, i soldi li ha trovati, e in fretta, e i libri sono arrivati. E fu l'inizio. Lui ha sempre creduto in questa scelta e ha sempre lavorato per la crescita delle collezioni italiane; ha continuato personalmente a trovare i mezzi da destinare ai «rari», finché è stato cancelliere. Poi, quando ha lasciato l'Università, ha convinto la Fondazione Ahmanson ad abbracciare questa giusta causa e la Fondazione è stata il nostro mecenate per tutti questi anni, e lo è tuttora. Vorrei anche ricordare il lavoro del mio predecessore qui ai «rari», Brooke Whiting, che ha fatto grandi cose: ha coltivato con tenacia le relazioni con i librai antiquari, soprattutto proprio per le Aldine, e ha arricchito decisamente la collezione delle edizioni dei Manuzio con libri non soltanto di Aldo, ma anche delle due generazioni successive di stampatori, il figlio Paolo, e il nipote Aldo il giovane, che muore nel 1595. Se con le Aldine copriamo in sostanza il periodo 1495–1595, con la collezione Ahmanson-Murphy dei primi cento anni di stampa italiana (1465–1565) esuliamo dal confine stretto delle edizioni Manuzio: l'orizzonte si allarga fino a Firenze, per esempio, da cui provengono le molte edizioni di Filippo Giunta.

CARTE ITALIANE: Come vi regolate per gli acquisti?

DAVIS: Diamo la caccia ai libri che ci mancano spedendo agli antiquari gli elenchi aggiornati delle nostre collezioni; poi sono loro, i librai a dare la caccia a noi a colpi di lettere, telefonate e fax, incessantemente.

Il catalogo di Aldine di cui ci serviamo per valutare i nostri acquisti è l'ottocentesco catalogo di Renouard, bibliografo e bibliofilo del secolo scorso; la terza edizione, del 1834, è ancora considerata il catalogo più completo.

CARTE ITALIANE: Che cosa avete comprato di recente?

DAVIS: Sono molto soddisfatto del nostro acquisto del mese scorso, che con Aldo non ha niente a che fare. Abbiamo comprato una collezione favolosa di oltre ottanta bolle papali stampate da Antonio Blado nel decennio 1557–1567. Ce le ha vendute un antiquario inglese, per 3.500 sterline, un 5.500 dollari. Le abbiamo trovate noi, sul suo catalogo, e abbiamo telefonato senza troppe illusioni, certi che fossero già state vendute. Invece no! Sono arrivate l'altro giorno: sono una delle acquisizioni più belle degli ultimi anni! Coprono anche il Concilio di Trento.

CARTE ITALIANE: Ricevete lasciti, donazioni?

DAVIS: Sì, a volte, donazioni singole di privati: qualche settimana fa uno studente di Ph.D. ci ha lasciato alcuni bei libri in memoria di Charles Speroni, il fondatore del Dipartimento di Italiano. La Fondazione Getty ci ha destinato recentemente una bella somma, i cui interessi, un 40.000 dollari l'anno, devono essere spesi in libri e manoscritti italiani stampati prima del 1600. Ma glielo ripeto: noi siamo sostanzialmente debitori alla lungimiranza di Franklin Murphy, e alla generosità sua e degli Ahmanson.

CARTE ITALIANE: Qual è il gioiello della collezione italiana?

DAVIS: La risposta non è « in assoluto », ma molto soggettiva. Dipende dal campo di interesse di ciascuno. Certo la vulgata della Bibbia, stampata *in folio* da Aldo il giovane, a Roma, nel 1590, è uno dei pezzi più preziosi. E' uno dei due esemplari conservati negli Stati Uniti; l'altro è a New York. Gliela faccio vedere! Era stata preparata per Sisto V, stampata nella Tipografia Apostolica Vaticana. La traduzione era stata fatta in gran fretta per Sisto, e quando Clemente VIII gli succedette, diede inizio ai lavori per una nuova traduzione riveduta, e la pubblicazione di questa fu sospesa. Così ne circolarono pochissime copie. Questo esemplare apparteneva al duca di Devonshire.

CARTE ITALIANE: Supponga di rivolgersi a un pubblico di studenti e studiosi italiani. Come convincerli dell'importanza di questa collezione? Come invogliarli a venire a studiare qui? C'è qualcosa che potrebbero trovare qui e non in Italia?

DAVIS: No! Consiglierei agli Italiani di stare a casa, e di non « portare carbone a Newcastle », il colmo dell'inutilità di un'azione, come portare acqua al mare! Tutto quello che è conservato qui è certamente reperibile in Italia in abbondanza e senza problemi. In questo senso noi mettiamo a disposizione del pubblico americano materiali di interesse per gli utenti americani; non vogliamo certo metterci a competere con l'Italia; siamo strettamente a servizio dell'istruzione negli Stati Uniti. Ma non voglio con questo sminuire il valore delle nostre raccolte: conserviamo una collezione che è seconda soltanto a quella di Manchester, dove si dà accesso alla più alta concentrazione di Aldine del mondo! E poi la nostra collezione è aperta a tutti: ci basta un documento di identità, che per un visitatore straniero può essere il passaporto o anche la patente internazionale. E siamo simpatici e disponibili: se Lei vuole lavorare su dieci volumi contemporaneamente, li avrà sul tavolo tutti e dieci. Il tavolo però deve essere qui alle « special collections », in ambiente a costante umidità e temperatura.

CARTE ITALIANE: Qual è l'unicità di questa collezione rispetto a quelle del Getty Center di Santa Monica o della Huntington Library di Pasadena?

DAVIS: L'argomento dei libri pubblicati dai Manuzio non è sostanzialmente di interesse per il Getty. Si tratta di storia, filosofia, teologia, materiale tridentino; niente di tutto ciò è di specifico interesse per il Getty, che orienta le sue acquisizioni verso una documentazione dei fatti artistici. Comunque, abbiamo spesso qui ricercatori del Getty che fanno uso anche del nostro materiale. La Huntington, invece, conserva la seconda collezione di incunaboli degli Stati Uniti (la prima è alla Library of Congress). Ma alla Huntington credo che abbiano deciso di sospendere gli acquisti per questa loro collezione, e quindi la Research Library di UCLA è la sola biblioteca a continuare su questa strada sia con le Aldine, sia con i libri del primo secolo di stampa in Italia. Stiamo

ben attenti a non comprare incunaboli che siano già conservati all Huntington, naturalmente. Un colpo grosso lo abbiamo fatto due anni fa. Ci è capitata una bellissima occasione all'asta della collezione di Estelle Doheny: l'edizione romana del 1470 della *Catena aurea* di Tommaso d'Aquino. I tipi sono di Sweynheym & Pannartz, i primi stampatori in Italia. E' una copia bellissima, ancora con la sua legatura originale, con meravigliose miniature, e il legatore si è servito di pergamena dell'undicesimo secolo.

CARTE ITALIANE: Ci si serve di queste collezioni come materia di insegnamento?

DAVIS: Sì, anche. E' il caso del dipartimento di lettere classiche soprattutto, della scuola di biblioteconomia, del dipartimento di storia. Ma più in generale direi che siamo al servizio delle attività culturali dell'Università. Un esempio: la carta geografica riprodotta sul programma delle iniziative di UCLA per il quinto centenario della scoperta dell'America, l'abbiamo scelta proprio qui, tra i «rari», con Fredi Chiappelli. E' un'illustrazione del *Somnium Scipionis*, nell'edizione veneziana del 29 giugno 1492 di Giovanni Rosso. Raffigura in sostanza l'immagine del mondo ancora accettabile fino a sei settimane prima che Colombo partisse per il suo primo viaggio. Per questo è piaciuta al professor Chiappelli, perché è indicativa di come gli orizzonti del nostro mondo si siano ampliati nella visione comune da quel fatidico ottobre 1492, un mese e mezzo dopo! Abbiamo anche la *Geographia* di Tolomeo, nell'edizione veneziana del 1511.

CARTE ITALIANE: Avete in programma qualcosa per il 1992?

DAVIS: Stiamo organizzando una mostra che prende davvero le distanze dall'approccio tradizionale a queste celebrazioni: si tratta della scoperta dell'America nella letteratura per l'infanzia. Sarà divertente!

CARTE ITALIANE: Come stiamo a cataloghi?

DAVIS: Nicolas Barker, il conservatore dei «rari» della British Library, è venuto due volte, per lunghi periodi, a lavorare nelle nostre collezioni. Sta producendo un catalogo descrittivo delle nostre raccolte: è ritornato proprio la scorsa primavera, per controllare le sue schede. Il lavoro verrà

pubblicato da noi, dalla biblioteca, e conterrà un lungo saggio introduttivo sulle collezioni. Anche Anthony Hobson è stato qui dall'Inghilterra per un certo periodo, e si è occupato della parte di catalogo relativa alle legature dei volumi.

CARTE ITALIANE: Che cosa si augura per queste collezioni?

DAVIS: Più tempo da dedicare loro, più denaro! Ci sono sul mercato libri che sarebbero perfetti per noi, e non ce la facciamo a comprarli. Vorrei non trovarmi più a dover decidere in favore di un libro, piuttosto che di un altro semplicemente per motivi di costo; vorrei poter comprare tutto ciò che è scientificamente importante per la crescita delle nostre collezioni. Tra l'altro la biblioteca è in fase di negoziato con l'Amministrazione dell'Università per ottenere la costruzione di una terza ala, indispensabile a questo punto.

E' il momento di un giro tra gli scaffali di noce. Ecco *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarca*, « impresso in Vinegia, nelle case d'Aldo Romano, nel anno .MDI. del mese di Luglio, et tolto con sommissima diligenza dallo scritto di mano medesima del poeta hauuto da M. Pietro Bembo ». Petrarca è lì, bello, in corsivo aldino. Un incontro da pelle d'oca. E poi le *Prose di M. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua:* è la prima edizione, per i tipi di Giovanni Tacuino, stampata a Venezia nel 1525. E ancora l'edizione veneziana del 1528 di Andrea Torresano de *Il libro del Cortegiano del Conte Baldesar Castiglione*. Provare per credere! La nostra storia letteraria e il senso del nostro lavoro sembrano acquistare una dimensione concreta. La sensazione è confortante. Quando pare di star studiando cose vaghe e lontane, alle prime avvisaglie di una delle periodiche « depressioni dell'italianista », un antidoto si può ancora tentare: scendere quella rampa di scale che dal sole del campus di UCLA conduce ai grandi vecchi delle Special Collections. Loro sono lì, pazienti e sornioni, ad aspettarci.

Una «crociata» Settecentesca: Paolo Rolli e la crisi in Arcadia

Il tratto del Tevere che attraversa Roma si divide in un punto e dà forma a un'isola: e gli antichi ponti Cestio e Fabricio che a questa altezza congiungono quattro sponde paiono sottolineare ancora oggi la differenza tra due parti della città. Quella occidentale, con il Vaticano le ville ed i parchi del Gianicolo è divisa da quella orientale con la Sinagoga il Campidoglio ed il centro storico, sede ai nostri giorni anche del nucleo politico ed amministrativo. Quando si delineava la crisi arcadica il centro dello Stato della Chiesa, la sua area politico-amministrativa, era invece rappresentato da San Pietro e Borgo Pio. In un bosco poco distante in linea d'aria dal colonnato di Bernini si riuniva l'Accademia dell'Arcadia, dal Vaticano voluta protetta, condizionata e sovvenzionata, ad un passo da Palazzo Corsini e ai piedi del Gianicolo. All'interno di una quasi ideale cornice pastorale, ma soprattutto in una non casuale posizione di preminenza topografica, socio-mondana e cultural-politica.

Il Tevere; l'Arcadia a Roma; l'Arcadia e Roma; i problemi relativi al mantenimento di un assetto culturale e anche politico, costituiscono la cornice ed i motivi di un poema satirico-giocoso intitolato *Il Giammaria o L'Arcadia Liberata*. Il suo autore Domenico Ottavio Petrosellini era un arcade presente a Roma all'inizio della scissione nell'Accademia (1711) a fianco di Gian Vincenzo Gravina, Paolo Rolli e Francesco Lorenzini. E appunto alla scissione, ai suoi momenti più accesi ed estremi

e ai suoi motivi più controversi il poema viene dedicato. E' significativo che la lettura del poema di Petrosellini venisse consigliata, per la conoscenza della divisione in Arcadia, dall'abate Tondini, il primo biografo ufficiale di Paolo Rolli: « A questo proposito si può leggere la Lettera, che Della Divisione d'Arcadia scrisse il Gravina al celebre March. Maffei; sebbene in tutto ciò che vi si contiene, non gli si debba prestar sempre la medesima fede. Converrebbe anche poter vedere un poema inedito su questa controversia, quanto elegante, altrettanto giocoso e satirico del celebre Domenico Ottavio Petrosellini »[1]. Ma quanto fosse « celebre » al suo tempo Domenico Ottavio Petrosellini rimane ancora oggi da verificare, perché la sua figura è stata fino ad ora relegata nell'infinito serbatoio degli arcadi « minori » e il suo poema—nonostante i suggerimenti dell'abate Tondini—ha incontrato un singolare quanto poco « glorioso » destino. Alla aperta irrisione della amministrazione dell'Arcadia e del suo « Gran Custode » Giovan Mario Crescimbeni, il poema deve l'impopolarità di cui godette in un certo ambiente socio-culturale romano settecentesco. Dopo essere infatti circolato quasi clandestinamente in fogli sparsi ai tempi della sua stesura a più riprese (1711–1730), è stato pubblicato solo nel 1892, un secolo e mezzo dopo la morte del suo autore, a spese di un piccolo editore, Mariani, anche lui arcade e come Petrosellini originario di Tarquinia[2]. Quasi un altro secolo ha quindi avvolto nel silenzio o limitato in sbrigative note *Il Giammaria*. In questo quadro si possono inserire alcune brevi menzioni di Moncallero[3] e di Natali[4], e la discreta attenzione dedicatagli da Quondam[5].

Quale notorietà avesse raggiunto Petrosellini nella Roma del suo tempo è accertabile attraverso l'esame dei registri dell'Accademia. Questi riportano che appartenne prima all'Arcadia, passò dopo la scissione da questa alla Nuova Arcadia poi Accademia dei Quirini, e ritornò intorno al 1740 di nuovo in seno dell'Arcadia. All'indice del tomo X delle *Rime degli Arcadi* Petrosellini compare sotto il nome pastorale di Eniso Pelasgo: « Eniso Pelasgo—Il Signor Abate Domenico Ottavio Petrosellini di Corneto già Sotto-Custode e Collega dell'Adunanza degli Arcadi, defunto il 14 maggio quest'anno 1747 mentre appunto si stavano stampando le presenti sue poesie »[6]. Le *Rime degli Arcadi* sono l'enorme pubblicazione ufficiale (curata da Crescimbeni prima e dai

suoi successori poi) che raccoglie tutte le composizioni degli Accademici, e in essa trovano posto anche numerosi encomi, epitalami, canzoni liriche d'ambiente boschereccio e poesie d'occasione che portano la firma di Petrosellini. In un'altra miscellanea del 1730, *I Componimenti De' Signori Accademici Quirini* (di particolare interesse perché questa Accademia nata dalla scissione dell'Arcadia pubblicava a paragone di quest'ultima un numero limitatissimo di volumi), Petrosellini si unisce ad altri Accademici tra i quali Niccolò Forteguerri e Ludovico Antonio Muratori per salutare con un encomio l'appena avvenuta elezione di Lorenzo Corsini, il nuovo Papa Clemente XII[7]. Anni prima, nel 1711, l'anno della crisi in Arcadia e della prima stesura del *Giammaria*, Petrosellini aveva anche composto una lunga e singolare *Canzone per la Tragedia di Attilio Regolo* (i cui momenti lirici facilmente orecchiabili saranno ripresi anni dopo anche dal melodramma metastasiano), che era stata inclusa in una raccolta di liriche di cui Paolo Rolli aveva curato l'edizione[8]. Nonostante l'attività letteraria di Petrosellini sia stata di un peso non trascurabile all'interno delle varie Accademie romane, pochissime antologie e pochi studiosi fanno il suo nome.

Accade in effetti frequentemente che il tradizionale tracciato della letteratura cosiddetta « maggiore » più che altro ignori l'autore che in seguito viene considerato « minore ». Tale giudizio non deve più pesare però su Petrosellini soprattutto a causa del suo poema giocoso che va riesaminato oggi sia come la sola testimonianza in versi—nella forma di poema in ottave—della crisi in Arcadia e della « sconfitta » dei graviniani, sia come momento originale di creazione poetica, per un verso legata ad una solida tradizione letteraria e per un altro impegnata criticamente nella discussione—o nella (s)definizione—del ruolo del poeta all'interno della società.

Nella prima metà di un secolo in cui secondo Giulio Natali « abbondantissima e spesso felice fu la produzione dei poemi giocosi, che gli Italiani contrapponevano ai romanzi di Francia e di Inghilterra »[9], va localizzato *Il Giammaria o L'Arcadia Liberata*. Più celebrati del *Giammaria* risultano ad esempio i più tardi *Bertoldo Bertoldino e Cacasenno* (1736) e *Il Ricciardetto* (1738). Diversamente dagli altri due *Bertoldo Bertoldino e Cacasenno* è un poema collettivo. In venti canti, attribuiti ad altrettanti poeti giocosi, narra le burle di Bertoldo, di suo figlio e

dell'ottuso Cacasenno, attraverso una rielaborazione del repertorio di Giulio Cesare Croce, e con uno stile che per ammissione stessa degli autori si rifà al « maestro del burlesco stile », Francesco Berni. Nel *Ricciardetto*, pubblicato a Venezia nel 1738 due anni dopo la morte del suo autore Niccolò Forteguerri, a presiedere all'ispirazione poetica furono non solo le rime di Berni, ma anche quelle di Pulci, di Ariosto e di Trissino[10]. *Il Ricciardetto* difficilmente si può definire poema cavalleresco: la nota satirica prevale e rende semmai il poema una parodia di certe forme epico-cavalleresche. Ma se dunque la tradizione burlesca e quella cavalleresca esercitavano notevole suggestione sui contemporanei di Petrosellini, fino a che punto *Il Giammaria*, composto ai primissimi del settecento, mutua le sue caratteristiche tematiche e formali altrove?

Petrosellini fu vicino a Forteguerri all'interno dell'ambiente curiale capitolino (nel quale Forteguerri rivestì anche la carica di Segretario di *Propaganda Fide* e dove il profilo di Petrosellini rimase confuso nel più generico sfondo prelatizio degli « abati letterari ») soprattutto in un rapporto di collaborazione poetica[11]: e i legami tra *Il Giammaria* e *Il Ricciardetto* risultano evidenti a vari livelli: nella titolazione, nella nota dialettale, nelle descrizioni degli scorci romani e nelle invettive contro la corruzione dei costumi a Roma[12].

Come *Il Ricciardetto*, il poema petroselliniano si riallaccia alla tradizione eroica ed eroicomica italiane—e allo stesso tempo ne prende le distanze—già con il titolo, anzi, con entrambe i titoli, *Il Giammaria e L'Arcadia Liberata*[13]. Il primo titolo non solo risuona di precedenti eroici eroicomici e cavallereschi, ma rappresenta pure una parodizzazione del nome di battesimo del Custode dell'Arcadia, Giovan Mario Crescimbeni. Stravolgere tale nome nel genere—da Giovan Mario è trasformato in Giammaria—significa corromperne la connotazione virile e ironizzare sul valore dell'eroe-protagonista perché lo si inscrive nel sesso « debole ». Già si può considerare una scelta critica originale dell'autore, che si discosta nella titolazione dalla linea satirico-giocosa convenzionale, pur sempre aliena da caricaturizzazioni troppo polemiche e ardite. Perché qui il titolo non si limita piu ad umanizzare l'eroe o ad 'eroicizzare'l'uomo (vedi Morgante, Orlando, Bertoldo etc): audacemente lo « femminilizza »[14].

Giovan Mario è diventato « Giammaria » anche per contrazione dialettale (nel poema non si contano le note vernacolari romanesche): e il titolo in diverso modo « diminutivo », la cifra dialettale e la critica ad una romanità *sui generis* costituiscono il patrimonio comune al poema di Petrosellini e alla più fortunata e celebre opera di Forteguerri. Ma nel *Ricciardetto* rimaneva saliente la trasfigurazione poetica che sovraintendeva alla impostazione dell'opera: Ricciardetto « barbitonsore », Rinaldo, Ferraù, Orlando e Astolfo erano pur sempre cavalieri del ciclo carolingio, e per questo motivo il poema di Forteguerri è stato giudicato l'ultimo—cronologicamente—poema cavalleresco Italiano. Petrosellini, al contrario e intenzionalmente, non fa ricorso a poetiche *fictiones* e non si serve di *topoi* cavallereschi. L'*hic et nunc* della situazione dalla quale l'azione del poema prende le mosse—la lotta per le cariche che divideva l'Arcadia—, diventa così una innovazione rispetto alla convenzione cavalleresca eroica o satirica collaudata e tradizionale. E occorrerà attendere la seconda metà del secolo per incontrare Carlo Gozzi, che con *La Marfisa Bizzarra* (1761–68) ricalcherà il modello cavalleresco parodizzandolo *à la Forteguerri*, e attualizzandolo *à la Petrosellini* in chiave mondana, nel suo caso, mondano-veneziana[15].

Il secondo titolo del *Giammaria* è *L'Arcadia Liberata*: il riferimento in apparenza più vistoso, quello alla crociata tassiana, non è né il più significativo né il più pertinente o corretto. Una suggestione più prepotente è stata esercitata sul nostro autore semmai dall'opera di Gian Giorgio Trissino *L'Italia Liberata dai Goti* (1547–48), in particolare da quello che Carlo Dionisotti ha chiamato « lo spirito laico » del laborioso poema sulla guerra tra bizantini e ostrogoti. Anche se in tono prevalentemente satirico, ne *L'Arcadia Liberata* come ne *L'Italia Liberata*, e diversamente da *La Gerusalemme*, si combatte una guerra non-santa; nella battaglia per le cariche in Arcadia poco spazio viene dedicato a *pietas* e a slanci mistici, e anzi nel poema settecentesco viene derisa e ridicolizzata proprio la falsa pretesa di religiosità di alcuni accademici. L'Arcadia deve essere « liberata » nel poema di Petrosellini non da un nemico esterno ma da quegli stessi personaggi—come Crescimbeni e i suoi vecchi compagni—che la gestiscono per smania di potere, la amministrano con ignoranza e ne inibiscono la funzione creativa, perché perseguono ambizioni solo materiali e mondane.

I punti più deboli del codice arcadico—così come questo era concepito e promulgato da Crescimbeni e i suoi fedelissimi—vengono dunque presi di mira dalla satira di Petrosellini. L'occasione di contesa nell'Accademia è offerta nel poema da un motivo futile e risibile, e non da speculazioni estetiche come quelle contenute in certe epistole di Gian Vincenzo Gravina[16], anche esse contemporanee all'esplosione della crisi e anche esse tese a denunciare lo scontento di tanti, delusi e dissidenti dal programma crescimbeniano. Futilità e senso del ridicolo[17] accendono invece nel poema la scintilla che apre le ostilità in Arcadia: gli accademici si accapigliano per l'interpretazione di una delle leggi promulgate da Gravina alla fondazione dell'Accademia, la legge che—secondo Gravina stesso—dovrebbe sovrintendere alla elezione di nuovi Accademici, o—secondo Crescimbeni e i suoi—dovrebbe riconfermare « al potere » alcuni vecchi membri dell'Arcadia. L'applicazione della regola: « *Sex in orbem eligito* » e le battaglie originate da questa pedante quisquilia fanno appartenere di diritto il poema, nel contrasto fra lo spunto e i suoi bellicosi sviluppi, alla più convenzionale tradizione del genere eroicomico. W. H. Auden, scrivendo di Alexander Pope in un suo saggio del 1969[18], non esita a tracciare la linea per lui fondamentale di tale genere: prima di *The Rape of the Lock* fa i nomi di *La Guerra dei Topi e delle Rane* un tempo attribuita a Omero, e poi menziona *La Secchia Rapita* di Tassoni, del 1622, giudicandola opera sicuramente nota a Pope. Senza poter affermare con altrettanta certezza che l'opera di Pope fosse a sua volta nota a Petrosellini al momento—ai momenti—della composizione del suo *Giammaria*, significativamente proprio Omero e Tassoni vengono chiamati in causa in questo poema nel momento più cruciale delle ostilità arcadiche. A metà del Canto IV infatti leggiamo:

> Perocché un bel pomo sul bel monte Ideo
> Accese in Troja sì terribil guerra,
> Che alfin distrutta dall'incendio Acheo
> La gran Regia dell'Asia andonne a terra:
> Ed una Secchia ancor tal danno feo,
> Se pur la Storia di colui non erra,
> Che lungamente si grattar la rogna
> Armate in campo Modena, e Bologna. IV, 43

I versi di Petrosellini sottolineano qui i due aspetti della vena eroicomica a lui più congeniali. Il primo è quello che considera elemento scatenante il fatto frivolo, la sciocchezza, il *trifle*, l'oggetto minimo (v. il pomo e la secchia; e del resto, la più grande poesia epica dell'antichità, quella omerica, trae origine da una apparente frivolezza). Nel genere *mock-heroic* la trattazione di una baruffa locale—regionale nel caso tassoniano—in termini pseudo-epici mette in rilievo e implicitamente sbeffeggia, appunto, la frivola qualità del *casus belli*. Come ne *La Secchia Rapita* anche nel nostro poema la localizzazione della scena è funzionale ed importante, solo che qui è tutta cittadina dove in Tassoni era provinciale. Nel poema di Petrosellini la spaccatura nell'Accademia matura infatti all'interno di una cornice urbana e mai bucolica, accanto a monumenti capitolini (Ponte Milvio, Ghetto, Bosco Parrasio, Palazzo Pamphilj, Ponte Sisto, Aracoeli etc) piuttosto che in angoli boscherecci; si confabula e « si congiura » nel segreto delle mura domestiche, e non si declamano mai versi in radure in riva a fiumi. La scelta di un'impostazione « metropolitana »—nientemeno che il *caput mundi*—muove da sé una critica alla *fictio* arcadica. Attraverso di essa l'autore sovrappone verosimile e quotidiano a fantasie e pastorellerie. La denuncia degli angusti limiti culturali della gestione crescimbeniana così come è presentata da un'angolazione spaziale tanto radicalmente non-arcadica, mette in questione non solo i rapporti di potere all'interno della gerarchia accademica, ma pure la stessa convenzione arcadica carica di—e forse paralizzata da—simboli inattuali ed esteriori quanto da regole rigide e vuote.

Ancora una volta, e sempre all'interno di un'ottica critica degli stereotipi arcadici, merita particolare attenzione l'onomastica del personaggio-Crescimbeni, a tutti gli effetti il protagonista assoluto—perché tirannico—del poema. Sminuito, come si è visto, in partenza, dai motivi contenuti in entrambi i titoli dell'opera, il nome arcadico di Crescimbeni serve a significare l'orientamento dell'autore. In Arcadia il nome pastorale di Giovan Mario Crescimbeni era Alfesibeo: e sotto questo nome gli si fa generalmente riferimento nel poema. Tale nome deriva appunto da Alfeo, il principale fiume del Peloponneso e, nella mitologia classica, il dio del fiume, il « nutritore » assieme ad Artemide (dea della feconda umidità, per questo anche chiamata Alfea). Ma ne

Il Giammaria è presente come importante elemento strutturale soprattutto il Tevere, il fiume della città, che costituisce la linea divisoria tra, da una parte Vaticano e Accademia (= il potere), dall'altra l'area commerciale e residenziale (= la città vera e propria). Nei momenti che precedono la divisione (per lui i più cruciali), Crescimbeni rivolge al mitico padre Alfeo numerose invocazioni. Queste però avranno l'effetto di conferire anche maggiore rilievo alla onnipresente città—Roma—e al fiume—Tevere—, che, continuando a comparire (e a vivere) con regolarità in tutto il poema rappresentano la contropartita—forse pure la condanna—terrena, autentica e irrinunciabile del codice mitico-pastorale. Per Petrosellini, il mito classico personificato da Alfesibeo-Crescimbeni si può—si deve—profanare, ancora, attraverso l'*hic et nunc* di una cornice mondana carica e viva di dettagli quotidiani e pochissimo aulica.

Accanto allo spunto satirico e alla critica implicita nella collocazione dei « costumi » pastorali in ambiente urbano, coesiste la testimonianza diretta dell'autore al fatto della scissione. Come arcade, Petrosellini « milita » nel poema nella fazione contraria a Crescimbeni, quella composta, si è detto, da Gian Vincenzo Gravina, Paolo Rolli, Francesco Lorenzini ed altri. L'autore non divide troppo meccanicamente i personaggi dell'Accademia in « buoni » e « cattivi », non li allinea in pro-crescimbeniani e pro-graviniani. Il personaggio-Gravina ad esempio viene trattato in modo singolarmente « obliquo ». A disorientare il lettore che si aspetterebbe semmai la descrizione di un grande antagonista opposto a Crescimbeni frontalmente, Gravina è una figura di grande importanza, ma compare pochissimo. E' isolato nelle sue speculazioni, e queste lo pongono ad un livello superiore alla baruffa per le cariche e le rielezioni nell'Accademia. Gravina al momento della fondazione dell'Arcadia aveva stipulato le leggi che l' avrebbero dovuta tenere i piedi, e così facendo aveva anche « firmato » l'occasione di contesa che sarebbe nata di lì a pochi anni: la sua incidenza nel poema è perciò, e coerentemente, oltre che autorevole anche autoriale. Per sciogliere il quesito che regolerebbe le nuove cariche in Arcadia, Gravina rivendica in modo laconico e categorico unicamente il diritto di interpretare i propri scritti: « Non prezzo altro onor . . ./ Che quell'un solo, che a me stesso fei,/ E son per farmi cogli scritti miei » (II,77). Il riferimento a quegli « scritti miei » va interpretato in vari modi: in

primo luogo può significare l'unica via « legale » all'interpretazione della legge sull'alternarsi delle cariche (quella cioè che riflette le intenzioni di chi l'ha formulata al momento in cui è stata formulata). Tuttavia è più interessante dell'impulso legalitario in Gravina riconoscere qui qualcosa di estremamente significativo sul piano letterario: la coscienza appunto « letteraria » del filosofo fondatore dell'Accademia. Come nel caso di un altro personaggio fondamentale nel poema, Paolo Rolli, in Gravina più forte dello sdegno suscitato dalla corruzione esistente in Arcadia, parla una peculiare ed in quel momento polemica idea di gloria, affidata soprattutto alla autonomia della creazione letteraria. Al di là del fatto che nel *Giammaria* compaia sporadicamente, Gravina è un protagonista-antagonista importante, perché senza riferirsi a lui sarebbe impossibile indovinare la ragione della scrittura delle leggi dell'Accademia, la ragione delle leggi stesse, e in ultima analisi, la ragione del poema di Petrosellini. In termini di coscienza poetica la sua fisionomia è vicina a quella di Paolo Rolli, una figura centrale—è l'unico personaggio a parlare apertamente del ruolo del poeta e dell'uomo di lettere—e ampiamente sviluppata nei quattro canti del poema. Nella prospettiva di Petrosellini il ruolo giocato da Rolli nella vicenda fu di grande rilievo[19], perché la sua voce fu una delle più decisive tra quelle che si levarono a contrastare l'eccessiva mancanza di scrupoli—e di valori—dei crescimbeniani. Comparendo Gravina poco e quasi quale *deus ex machina*, al di là o al di qua di qualsiasi intrigo, a Rolli nel poema verranno dedicate numerose ottave nei momenti più risolutivi del *Giammaria*. Alla sapienza teorica e giuridica del filosofo *neapolitanus* fa riscontro in Rolli la convinzione della necessità di una coscienza intellettuale e di una libera autonomia del poeta. Ed è proprio in Rolli che nel poema si spezza l'« ideale » arcadico dall'interno, in favore di un'idea più nobile o « virtuosa » di poeta e di uomo. Se, ancora, in Gravina si può rilevare un primo slancio di coalizione e di comunicazione con i Colleghi arcadi in nome del funzionamento dell'Accademia, in Rolli la fiducia in tale pacifica intesa viene meno per dare luogo a un disincantato quanto esplicito ripudio del codice e del programma arcadici. Nel secondo canto del poema (80–84) ad esempio alcune ottave descrivono lo sforzo di mediazione che Gravina avrebbe tentato pur di salvare l'Accademia da una troppo drammatica

spaccatura: il cammino che invece Rolli percorre nasce altrove, e lo condurrà fuori dall'Accademia.

Nel *Giammaria* Paolo Rolli è infatti sempre « altro » dai vari personaggi: estraneo agli interessi che muovono questi, tende ad affermare una personale idea di libertà. Solitario quanto gli altri sono associati in traffici più o meno oscuri, s'inoltra sin dall'inizio del poema in una coraggiosa e indipendente disamina critica e estetica della ragione di esistere dell'Arcadia e dei « poetici componimenti » dei suoi membri. Petrosellini riserva a Rolli l'attenzione generalmente dedicata agli « eroi »; così ci viene presentato: « Eulibio è giovane, e d'amoroso core/ Della Corte nemico e più del Foro/ Amator d'ogni Legge, e d'ogni onore » (I,12). Fissato subito nel cliché del « cavaliere senza macchia e senza paura », pochi versi oltre lo ritroviamo:

> Altro difetto non conosci in Lui,
> Che quell'un solo, che di fuori appare,
> Quella soverchia libertà, con cui
> Vuol cogli amici vivere, e trattare
> E perché egli non può né sa gli altrui
> Versacci quando occorre simulare:
> Quindi è che parla chiaro, e dice schietto
> Non val niente, Signor, questo Sonetto. II,14

Per Rolli il valore poetico di un componimento deve trascendere e superare la scrittura solo di occasione, e per questa sua posizione rigorosa e *sui generis* Petrosellini suggerisce che il poeta fosse regolarmente escluso dal Collegio Accademico. Nel secondo canto il discorso che Rolli-Eulibio rivolge a tale proposito al suo collega Lorenzini-Filacida continua su questo tono: « Tu sai pur ben, che sono ormai due anni/ Che dal Collegio Alfesibeo m'escluse/ Per governare coi Satrapi Tiranni.. » (II,19). E prosegue: « Bench'io poteva risentirmi allora/ In vedermi a due giovani posposto,/ A duo, che mai comparsi son finora/ In Arcadia, e che mai non han composto.. » (II,20). La « ragione poetica » di Eulibio lo rende intransigente nei riguardi del mercato delle cariche istituito nell'Accademia dal suo Custode, Crescimbeni. Poco oltre a essere messo sotto accusa da Eulibio non è più solo il codice letterario degli accademici, ma pure il loro codice civile:

Voi chiamo in testimonio Apollo, e Pane,
Ch'unqua non mi curai del Collegato;
Ma sol mi spiacquer le maniere strane,
Con cui mi ha Giammaria finor burlato;
Colui che non si scuote alle villane
Ingiurie, al Mondo d'uomo non è nato;
Ma trasse origine da una rupe dura,
Da un aspro tronco, o da peggior natura. II,23

Determinante è qui l'uso retorico di immagini e simboli tipicamente pastorali (l'invocazione ad Apollo e Pane, divinità arcadiche, in apertura, e alla fine la « reificazione » in convenzionali *props* della letteratura pastorale), per ribaltare e condannare il comportamento dell' « *Homo Academicus* »: è uno dei momenti più ingegnosi e negativi del poema. La *fictio* arcadica viene rigettata paradossalmente proprio attraverso le sue più tipiche immagini, ed il monito morale che ne consegue sembra indicare come necessaria ma non più sufficiente l'esperienza pastorale per la formazione dell'« uomo di lettere » (tale riflessione si potrebbe ridurre ad una schematica equazione quale: poeta solo d'occasione = uomo solo d'occasione). L'angosciosa caccia alle cariche —priva di qualsiasi tensione letteraria—che anima tanti crescimbeniani rappresenta per Rolli la riprova del mancato funzionamento del programma arcadico. A Lorenzini-Filacida che gli domanda esplicitamente se in fondo non ci tenga ad essere eletto nel Collegio, Rolli replica: « . . Questo lor Collegato io già non curo,/ Perché con quello niun divien Poeta » (II,17). Anche Lorenzini è nel poema uno scissionista convinto, ma in lui non è sviluppato come in Rolli il concetto dell'indipendenza e dell'autonomia intellettuale del letterato. E Lorenzini sarà lo stratega della divisione, ma nella persona di Rolli s'incrinerà per sempre la « fede » in una ideale Arcadia. In favore di una più completa idea—e partecipazione—di uomo, non più soltanto pastore, di intellettuale e poeta.

Nella prospettiva volta a diagnosticare quello che ora possiamo chiamare il « vizio arcadico » acquista pertanto quasi il valore di parabola la guerra dichiarata dagli anti-crescimbeniani all'ignoranza cieca dello schieramento opposto. Ancora una volta sono Gravina e Rolli ad illuminare la scena di luce esemplare e sinistra. Interpellato da Crescim-

beni, desideroso di sfruttare a suo vantaggio il significato della legge « Sex in orbem eligito », Gravina risponde:

> Ma circa l'Elezzion che debbe farsi
> *In Orbem* io non so in qual modo usare,
> Perché la legge non può mai stirarsi
> A quel senso, che voi vorreste dare;
> Né può, diletto Alfesibeo scusarsi
> Ogni Elezzion, che da voi fatta appare,
> Se pur questa apertissima mancanza
> Non la chiamiam difetto d'Ignoranza. II,96

Lo scontro per le cariche, o l'ostacolo alla riconferma di Crescimbeni e dei suoi, nasce dalla spinosa traduzione dell'espressione in latino: spinosa perché il latino per molti accademici era lingua ostica e ostile. La ragione per cui il latino fosse lingua oscura e impenetrabile per Crescimbeni & C. si può ascrivere alla polemica « ideologica » del Custode contro il classicismo rappresentato da Gravina: nel *Giammaria* questo viene smascherato però come un falso alibi, perché non conoscere il latino piuttosto che essere una scelta « ideologica » era principalmente « difetto d'ignoranza ». Così viene descritto Crescimbeni nell'atto di leggere il latino dei Decreti dell'Accademia: « Ma mentre quel latino egli leggea,/ Spesso un senso coll'altro confondea.. » (III,28). Nella ottava seguente, il latino si fa sempre più indecifrabile:

> Onde non ritrovando i gran Magnati
> Di tutto quel Latin la costruzione,
> Confusi, e quasi mezzo disperati
> La colpa sol ne davano a Bione,
> Dicendo che periodi intricati
> Son mai questi? e senza connessione?
> Ben senza usar quest'idioma strano
> Potea Bion distenderli in Toscano. III,29

E' chiara l'utilizzazione da parte dell'autore del *device* della confusione e del *qui pro quo* per ottenere un effetto comico, ma, nel contesto, la possibilità stessa di una incomprensione a livello linguistico (il latino vs il toscano) minerebbe alla base la validità del ruolo dell'Accademia come istituzione culturale e letteraria. La lingua: sia essa rappresentata dal latino o dal toscano, o sia essa la lingua poetica, questo è il

campo in cui si concentra il maggiore grado di incomprensione e ambiguità tra gli Accademici. Paradossalmente questo è anche il più rilevante motivo di riunioni, diattribe e *querelles* in un'Arcadia da « liberare ». E' a questo punto allora che si acuiscono in Gravina e in Rolli il desiderio e l'esigenza di una lingua comune, dallo stile chiaro e armonioso che risponda a « ragione » piuttosto che a tentativi di mistificazione culturale; una lingua che asserisca con fermezza la necessità di aderire liberamente a una linea poetica piuttosto che a un'altra, e, in ultima analisi, a una Accademia piuttosto che ad un'altra. E è questo anche il momento in cui Gravina, Rolli e gli altri cominciano a separarsi dall'Accademia.

Nel *Giammaria* la linea divisoria che separa alcuni Accademici da altri consiste nella diversa concezione o strumentalizzazione dell'idea stessa di cultura e letteratura contro ignoranza. Ma al *busillis* giuridico e linguistico riguardante l'interpretazione della legge, si sovrappone la vera e propria lotta per il potere nel Collegio, perché impedire la rielezione dei già eletti—Crescimbeni e i suoi maturi Colleghi—significa escluderli completamente dal « gioco ». Qui la corretta interpretazione della legge dell'Accademia diventa metafora di una più ampia concezione di corretto comportamento esistenziale, non solo intellettuale ma anche civile. Quando gli appare scontato che Crescimbeni riuscirà con i suoi traffici a mantenere un adialettico quanto ottuso *status quo*, Rolli-Eulibio sferra un ultimo attacco al « Gran Custode » e a ciò che egli rappresenta. In « stile più laconico », con « riverenzia », ma « senza fuoco d'arte o d'Eloquenzia » (in Rolli è significativa anche la tensione antibarocca), così espone ai membri riuniti dell'Accademia la sua « ragione contro il Sor Canonico » e così denuncia pure il suo primo esplicito impulso centrifugo a fuggire dalla gabbia arcadica:

> Comanda con poter tanto dispotico,
> Stassi con tal contegno, e con tal boria,
> Che più superbo di un tiranno gotico
> Il capo ha pien di fumo, e vanagloria:
> Io piuttosto vorrei tapino, e zotico
> Gire a cavar col naso la Cicoria,
> Che in Arcadia giammai vivere più
> A modo d'Uom venduto in servitù. IV,52

Il giorno dell'Adunanza decisiva—e già decisa—, il cui esito avrebbe ancora una volta riconfermato al potere il Custode ed i suoi proseliti, le due fazioni sono infine chiamate a votare sul significato dell'*In Ordem Eligito*. Chi è « tirato dal senno e dall'amor della ragione,/ Per non essere uomo stolido stimato.. » (IV,75), è schierato contro « i Frati forzati dall'ignoranza e dalla passione » (IV,75). Ma la ragione è necessaria anche a sostenere la fede evangelica, e, ancora una volta, Crescimbeni viene condannato perché è abituato a « applicare ai suoi stolidi pensieri,/ D'Iddio l'alta Potenza, e i suoi Misteri » (IV,63). Dopo un estremo monito a tanti abati « letterari », il trionfo di Crescimbeni all'Adunanza di Palazzo Pamphilj proclamerà vincitrici le *conditiones sine quibus non* l'Arcadia [r]esista:

> O Arcadia, Arcadia Regno d'Ignoranza
> Nemica di virtute, e di bontate
> Ch'oggi hai per Istituto, e per usanza
> Opprimer colla fraude l'onestate,
> E tal contro ragione usi baldanza,
> Che fai vergogna a questa nostra etate,
> Ch'è per sé divenuta età di Loto
> Da farne anche arrossir, e l'Unno e il Goto. IV,80

(Mi limito solo a segnalare qui la tanto settecentesca stoccata contro il « Barbarismo » nelle lettere, presente nel verso che chiude l'ottava). L'esito della votazione corona gli sforzi di chi vuole continuare a gestire il « gioco » pastorale. Un gioco le cui regole vanno rigidamente e religiosamente « amministrate » da chi, come « il Sor Canonico », detiene il potere.

Potere in gioco e gioco per il potere. Nelle primissime pagine del suo ancora affascinante *Homo Ludens* (quelle dedicate alla similitudine tra rito e gioco), Johan Huizinga individua nella serietà una possibile qualità del gioco, e si domanda: « Un rituale è massima e sacrosanta serietà. Può nondimeno essere gioco allo stesso tempo? »[20]. Riprendendo tale interrogativo, W. K. Wimsatt, nel suo saggio del 1973 intitolato « Belinda Ludens » su *The Rape of the Lock*, prosegue: « It is perhaps easiest to invest literature with the colors of the game when the life represented is courtly, artificial, ritualistic, playful. Such life, lived with a high degree of intensity and burnish, is a game''[21]. Solo in un certo

senso possiamo adattare tale intuizione al gioco di forze presente nel *Giammaria*. L'Arcadia così come era concepita e professata da Crescimbeni e dai suoi discepoli, con le sue « sacre » leggi e le sue celebrazioni, costituiva in effetti un rituale-gioco; ma un rituale però peculiare e quasi privo di significato, quando le sue stesse regole venivano infrante e le sue leggi profanate, proprio per conservarlo e per mantenerne inalterato l'assetto. Un gioco alla rovescia, o un gioco che nasce dal suo stesso annientamento, un gioco che trae forza dalla sua stessa dis-funzione; un gioco comunque drammatico per chi concepisse una diversa idea di « ideale » comunità culturale; un gioco inaccettabile per chi volesse percorrere un *iter* autonomo e rigoroso di ricerca e creatività letterarie. L'invocazione conclusiva del *Giammaria* acquista da questa angolazione il valore di una dolorosa e necessaria profezia:

> Insegna, nome, e Leggi cangeranno
> Non per forza, per fraude o per viltate,
> Ma perché in avvenir goder vorranno
> Il frutto della loro libertate,
> E molti savi ingegni sorgeranno
> Per odio delle vostre ragazzate,
> I quai partendo pieni di disdegno,
> La peste fuggiran del vostro Regno. IV,118

Alcuni accademici, per « fuggire il Regno » di Crescimbeni, abbandoneranno il Bosco Parrasio e i suoi rituali per costituire prima la Nuova Arcadia, e poi l'Accademia dei Quirini. Altri, quasi a frapporre una ancora maggiore, geografica distanza con l'Arcadia, partiranno per sedi lontane. E si lasceranno alle spalle così non solo il Bosco Parrasio, ma pure San Pietro e Palazzo Pamhilj e il Circo Agonale e l'Aracoeli e il Tevere. Tra questi, Paolo Rolli.

Francesca Santovetti
University of California, Los Angeles

Notes:

1. Riporto il testo così come compare in una nota a pie' di pagina (pag. 3) delle « Memorie della Vita di Paolo Rolli ». La prima breve biografia di Rolli è premessa alla

sua opera *Marziale in Albion* pubblicata postuma a Firenze per lo stampatore Francesco Moucke nel 1776.

2. E'il Mariani a suggerire tre fasi nella composizione dell'opera. Nella dedica ai lettori che precede il poema, alle pagine 6–7, Mariani dimostra convincentemente—basandosi su alcuni dati presenti nel testo—che una prima fase è contemporanea alla crisi (1711), la seconda riflette il momento della nascita della Accademia dei Quirini (1714), e l'ultima è una aggiunta databile agli anni subito successivi all'elezione del Cardinale Lorenzo Corsini al Pontificato (anni 1730 e seguenti). Tutte le mie citazioni provengono da questa edizione.

3. G. L. Moncallero, *L'Arcadia*, Firenze: Olschki, 1953. Nella nota a pag. 138 Moncallero giudica categoricamente il poema di Petrosellini « né eroico né comico ».

4. G. Natali, « Il Settecento », in *Storia Letteraria d'Italia*, Milano: Vallardi, 1955, parte II, pag. 836.

5. A. Quondam, *Cultura e Ideologia di Gian Vincenzo Gravina*, Milano: Mursia, 1968, pag. 278 e pp. 295–7.

6. A.A.V.V. *Rime degli Arcadi*, Roma: De' Rossi, 1747, tomo X, pag. 88.

7. A.A.V.V. *Componimenti de' Signori Accademici Quirini*, Roma: Salvioni, 1730, pag. 93. L'encomio a Papa Corsini contenuto in questa raccolta si riallaccia a tante ottave (ad esempio IV,113–125) celebrative dello stesso Clemente XII, presenti nel poema, *Il Giammaria o L'Arcadia Liberata*. Anche Niccolò Forteguerri nel *Ricciardetto* dedicherà numerose ottave all'encomio della famiglia Corsini e a Papa Corsini. Vedi N. Forteguerri, *Il Ricciardetto*, Firenze: Salani, 1931: canto XXIII,65 e seguenti, e canto XXX,7 e seguenti (pp. 572–4; pp. 710–13). La costante attenzione da parte di alcuni accademici per Lorenzo Corsini si spiega attraverso la protezione da quest'ultimo sempre accordata a poeti e letterati dell'Arcadia e dell'Accademia dei Quirini. Palazzo Corsini, ad esempio, dava letteralmente asilo alle loro riunioni, rappresentazioni teatrali, pubbliche letture ecc.

8. A.A.V.V. *Componimenti Poetici di Diversi Pastori Arcadi*, Roma: De' Rossi, 1711, pp. 33–41.

9. Vedi G. Natali, op.cit., parte II, pag. 1048.

10. Cfr. con il testo della lettera di Niccolò Forteguerri ad Eustachio Manfredi premessa a numerose edizioni del *Ricciardetto*. Nell'edizione del 1918 (Milano: Istituto Editoriale Italiano), pp. 60 e seguenti. In questa lettera Forteguerri esplicitamente promette di « mescolare lo stile » di Berni Pulci e Ariosto, e torna con insistenza anche ad elogiare « un ben fatto Poema *L'Italia Liberata* del Trissino, che a mio giudizio è l'unico fra noi, il quale si accosti alla perfezione del Poema (ariostesco) ».

11. Forteguerri dedicò a Petrosellini il XVI dei suoi *Capitoli*, e Petrosellini fornì a Forteguerri alcuni argomenti del *Ricciardetto*.

12. Vedi a questo proposito nel *Ricciardetto*, Canto XX, le ottave 56–58 e 93–98, contro i corrotti ordini monastici e contro la curia romana, e tutte le tirate anticlericali contenute nel Canto IV del *Giammaria*.

13. Come nel caso del *Giammaria* e del *Ricciardetto* una lunghissima linea eroicomica ci è giunta attraverso titolazioni affidate al nome—o alla parodizzazione del nome—del protagonista: *Orlando Innamorato, Orlando Furioso, Morgante* ecc.

14. E questo si può verificare attraverso le connotazioni tipiche di Crescimbeni in tutto il poema (vedi ad esempio 1,7; 1,10; 1,14 ecc.): « Giammaria » è cortigiano, capriccioso, debole, doppio, pavido, facile al pianto. Rimane naturalmente da verificare se queste connotazioni siano poi tipicamente « femminili ».

15. Nell'avvertenza ai lettori del poema, così il Gozzi: « *La Marfisa Bizzarra*, poema di aspetto scherzevole, non è che un quadro storico del costume corrotto, di ritratti naturali, di caratteri veramente de' nostri giorni, della mia patria infelice e un'allegorica predizione del di lei finale destino ». In *Letterati Memorialisti e Viaggiatori del Settecento*, a cura di E. Bonora, Milano: Ricciardi, 1951, pag. 188.

16. Mi riferisco qui non solo alla notissima lettera di Gravina a Scipione Maffei intitolata « Della Divisione d'Arcadia, lettera ad un amico », Napoli: Mosca 1711; ma pure a quella riportata da A. Quondam nell'opera sopra citata (pag. 291), e inviata da Gravina a Lodovico Sergardi il 16 agosto 1711.

17. In questa direzione è illuminante il *Discorso di Bione Crateo ossia Gian Vincenzo Gravina*, breve post-fazione al *Giammaria* (pp. 8–12). A proposito del concetto di « ridicolo », Gravina rivolgendosi ai « Regolatori d'Arcadia » auspica che questi « non si debbano dolere del ridicolo, donde questo poema è tessuto, perché l'azione ridicola non nasce da invenzione favolosa del poeta, ma dalla reale operazione di quelle persone che seriamente trattano la loro adunanza, secondo l'idea di una vera e grande Monarchia ». Lo *statement* graviniano polemicamente condanna « la reale operazione » dei crescimbeniani, che, sola, determina il tono ridicolo del poema (« reale » qui si può intendere nella doppia accezione di non-fantastica, vera, e di regale).

18. Il titolo del saggio è: « A civilized voice » ed è apparso nel numero del 22 febbraio del *New Yorker*, come recensione del libro di Peter Quennell *Alexander Pope: The Education of a Genius 1688–1728*. L' articolo è stato poi raccolto in *Forewords and Afterwords*, New York: Random House, 1973, pp. 109–124.

19. Tanto di rilievo che ancora pochi anni fa A. Quondam scriveva: « Nel poema . . . il protagonista dello scisma fu il Rolli, che non solo chiese la convocazione dell'assemblea denunciando le violazioni della legge compiute dal Custode Crescimbeni, ma cercò di rendere la divisione inevitabile, di procurare la frattura a tutti i costi ». A. Quondam, op.cit., pag. 296. Tale giudizio va rivisto però attraverso una attenta lettura del poema, del quale Quondam confessa di non occuparsi approfonditamente. Rolli fu fondamentale nella scissione soprattutto perché da lui viene denunciato il « vizio » arcadico: consistente sul piano pratico in corruzione clientelismo e mancanza di scrupoli, e su quello poetico—più significativamente—nella mancanza di autentica ispirazione e di valore letterario.

20. J. Huizinga, *Homo Ludens*, Torino: Einaudi, 1946, pag. 37.

21. In *New Literary History*, Charlottesville: The University of Virginia Press, 1973, v. IV, pag. 370.

Orlando e Ruggiero: appunti per un'analisi dei canti VII–XI del *Furioso*

Questo intervento si propone di isolare alcuni segmenti del *Furioso* —reperiti entro la sequenza dei canti VII–XI—che recalcitrano all'immagine della solare armonia ariostesca, accreditata da larga parte della tradizione esegetica. Vista l'insufficienza di simile criterio, incapace di dar conto della mobile complessità del poema, è stato proposto il principio, complementare se non sostitutivo[1], di una sensibilità non ignara di inquietudini epocali, o quanto meno di un'instabilità e di un disagio tenuti a freno da un vigile magistero letterario, ma trapelanti dalle maglie del poema, dal vario aggregarsi degli episodi.

Lo stesso ordinamento del testo, retto da una dinamica di moti eccentrici, spesso contrastanti, dall'intreccio di fughe e di inseguimenti, allude, per chi non voglia riposare sulle certezze acquisite delle formule canoniche, a una dispersione, alla rottura di un equilibrio—e fors'anche a una volontà di recupero delle simmetrie compromesse. Gioverà quindi segnalare alcuni luoghi paradigmatici o semplici indizi di ambiguità, da sottoporre a più scrupolosa disamina.

Sul piano compositivo e tematico il canto VII e—con minore coerenza —l'VIII si mantengono sul registro di meraviglioso, contesto di intendimenti allegorici, già adottato nel VI, sulla scorta di reminiscenze classiche. L'unica cesura tra la fine di questa sezione narrativa e l'inizio della seguente è data da un inserto riflessivo, secondo un uso ariostesco frequente ad inizio di canto:

> Chi va lontan da la sua patria, vede
> cose, da quel che già credea, lontane;
> che narrandole poi, non se gli crede,
> e stimato bugiardo ne rimane:
> che 'l sciocco vulgo non gli vuol dar fede,
> se non le vede e tocca chiare e piane.
> Per questo io so che l'inesperienza
> farà al mio canto dar poca credenza[2]
> (VII, 1, 1–8).

L'ottava d'esordio anticipa la natura inconsueta della materia, mediante una comparazione tra il resoconto del poeta e le rivelazioni del viaggiatore al ritorno da remoti paesi; testimonianze accolte ambedue dall'incredulità del volgo. Ma se egualmente infruttuoso si teme l'esito del raccontare, la simmetria presuppone un'analoga escursione conoscitiva: « Chi va lontan da la sua patria, vede/ cose, da quel che già credea, lontane ». Come il pellegrino l'autore acquisisce elementi non presagiti, si addentra in regioni scarsamente esplorate; la diffidenza di ascoltatori poco duttili sarà da imputare a limitatezza, a magro corredo esistenziale e di cultura: « Per questo io so che l'inesperienza/ farà al mio canto dar poca credenza ».

Nel caso presente, quindi, la negazione di credito non corrisponde, come nell'ottica delle vicende riferite, a una frattura verità/ menzogna[3], bensì alla miopia e all'insipienza di un lettore « sciocco e ignaro ». Ad altri destinatari s'appella l'Ariosto:

> A voi so ben che non parrà menzogna,
> che 'l lume del discorso avete chiaro;
> et a voi soli ogni mio intento agogna
> che 'l frutto sia di mie fatiche caro
> (VII, 2, 3–6).

Rafforzata l'intesa con il suo pubblico di elezione—gli Estensi, in primo luogo[4]—, il narratore prosegue il girovagare in zone slontananti, ai limiti del fantastico. Nel concatenarsi degli eventi, l'oblio di Ruggiero assume valenze di simbolo: il cavaliere, catturato dalle attrattive di Alcina, cede alle lusinghe dell'*eros*[5]. Attraverso le vicissitudini esperite sull'isola—*locus amoenus* dalle coordinate geografiche imprecise, trasceso nel mito, anche letterario—si compie una faticosa e contrastata

paideia, che prevede l'errore e il superamento delle debolezze, secondo un lento processo di rinascita. In sintonia con simile disegno, a niente valgono i consigli di Astolfo, rimossi dagli allettamenti della venustà corporea[6]; ai sensi della favola, tuttavia, la caduta dell' eroe è in parte riscattata dall'agente magico: «La bella donna che cotanto amava,/ novellamente gli è dal cor partita;/ che per incanto Alcina gli lo lava/ d'ogni antica amorosa sua ferita;/ [...]/ sì che scusar il buon Ruggier si deve,/ se si mostrò quivi inconstante e lieve» (VII, 18, 1–4; 6–8). Come negli archetipi dell'epica, l'abbandono alla passione induce smarrimento, perdita della coscienza di sé, insensibilità ai doveri.

Nei diletti di quest'isola dell'oblio, Ruggiero, giusta il ritratto di Melissa:

> [...] stava in giuoco e in ballo
> e in cibo e in ozio molle e delicato,
> né più memoria avea del suo signore,
> né de la donna sua, né del suo onore.
>
> E così il fior de li begli anni suoi
> in lunga inerzia aver potria consunto
> sì gentil cavallier, per dover poi
> perdere il corpo e l'anima in un punto
> [...] (VII, 40, 5–8; 41, 1–4).

Ai paradigmi classici si aggiunge qui una risentita tensione, che individua nelle dissipatezze l'estinguersi della spiritualità e lo svanire di quell' «odor, che sol riman di noi/ poscia che 'l resto fragile è defunto» (VII, 41, 5–6): in una formula di chiaro suggello cinquecentesco, consentanea a referti del *Cortegiano*[7].

Il recupero di Ruggiero dal «regno effeminato e molle» avviene per ausilio della «gentil maga», figura proiettiva e intermediaria di Bradamante, e confida nei poteri di un altrettanto magico contravveleno, ovvero nell'anello fatato provvisto dalla donna. Lungo l'itinerario di formazione intrapreso con il volo sull'ippogrifo, il progenitore della schiatta estense si consegna alle cure di soggetti vicari, di interpreti allegorici del dissidio conoscitivo. Nell'opposizione tra le mollezze veneree e il rigore di una morale integra—sul piano sia degli affetti che del contegno virile e dello statuto eroico—è agevole rinvenire una variante contrastiva rispetto alla concentrazione passionale di Orlando[8].

Se soltanto tramite la stremante marcia espiativa, costellata di insidie e di tentazioni, per una « via/ aspra, solinga, inospita e selvaggia » (VIII, 19, 3–4), Ruggiero approda al dominio del bene e riceve il conforto delle virtù cardinali[9], questo raggiungimento sembra ancora minacciato dall'errore, o almeno sottoposto al contagio di una libera estroversione.

Tant'è che il cavaliere appare poco sollecito di ricongiungersi a Bradamante, cui deve la propria salvezza. Domato l'ippogrifo con il freno magico, il personaggio si concede un giro aereo del globo: « [...] potendogli or far batter le penne/ di qua di là, dove più gli era a grado/ volse al ritorno far nuovo sentiero [...] » (X, 69, 5–7). Quello di Ruggiero è un *tour* di svago, oltreché di apprendimento (« gustato il *piacer* ch'avea di gire/ cercando il mondo » [X, 72, 3–4]), non privo di agî: « Non crediate, Signor, che però stia/ per sì lungo camin sempre su l'ale:/ ogni sera all'albergo se ne gìa,/ schivando a suo poter d'alloggiar male » (X, 73, 1–4)[10]. Al fondo di meraviglioso si sovrappongono tratti realistici e venature d'ironia, mentre l'ansia di ricondursi all'amante sfuma in mobile curiosità:

> E spese giorni e mesi in questa via,
> sì di veder la terra e il mar gli cale
> (X, 73, 5–6).

Di contro a questo temperamento volubile e spigliato, la cifra comportamentale di Orlando, al suo ingresso sulla scena del *Furioso*, assume carattere di consunzione violenta, di moto insonne e tormentoso, di lacerazione. Lo scorcio del canto VIII registra il turbamento del protagonista e le sue dure autoaccuse, seguendo l'aggravarsi del *raptus* erotico, fino al brivido allucinatorio. Al termine dell'*excessus mentis* onirico, la dedizione affettiva rompe gli argini del rispetto all'autorità e del vincolo di amicizia, e decreta l'inizio dell' « amorosa inchiesta »[11]. E' il prodromo di uno straniamento poi rovinoso; nel quadro di tale patologia l'abbandono dell' « onorata insegna » e la scelta di un « ornamento nero »—emblema, di provenienza pagana, della tenebra interiore—valgono come sintomi dell'insorgente alienazione. Allo spogliarsi degli esteriori connotati distintivi, sigle di virtù guerresca e marchi d'individualità, fa seguito il ripudio delle consuetudini familiari, agli albori di un processo culminante infine nel denudamento e nella bellicosità ferina:

> Da mezza notte tacito si parte,
> e non saluta e non fa motto al zio;
> né al fido suo compagno Brandimarte,
> che tanto amar solea, pur dice a Dio
> (VIII, 86, 1–4).

Che del resto il confronto a distanza Ruggiero-Orlando non sia casuale, e pertenga anzi a un disegno meglio definitosi nella diacronia del *Furioso*, è dimostrato dalla cospicua giunta introdotta a questo punto nell'edizione del '32[12]. Mancavano infatti, nelle prime due versioni, l'intero episodio di Olimpia e i suoi correlati; sono quindi un apporto dell'ultima stesura le ottave 8–94 del IX canto, le ottave 1–34 del X e la sezione dell'XI compresa tra gli ultimi quattro versi dell'ottava 21 e l'ottantesima. La storia d'Olimpia s'interpone così tra la partenza d'Orlando alla ricerca d'Angelica e la prigionia del protagonista nel palazzo incantato d'Atlante.

Nel suo inseguimento cieco e affannoso—agli antipodi del disinvolto e confortevole vagabondaggio di Ruggiero—Orlando s'impegna dapprima a partecipare all'impresa contro Ebuda; vendica poi i torti resi a Olimpia da Cimosco, in un'avventura che presenta fisinomia analoga a quella già intervenuta a Rinaldo nei canti V e VI. Se la *quête* dell'amata si complica dunque per l'interferire del caso, l'operato dell'eroe non denuncia in questa circostanza flebile premura. Acquista al contrario valore di caratterizzazione, qualificando la tempra del personaggio: così, dinanzi alla prima richiesta di soccorso da parte dell'innominata « donzella » sul « battello », la risposta del paladino esclude qualsiasi riserva sulla sua tensione etica:

> Orlando volse a pena udire il tutto,
> che giurò d'esser primo a quella impresa,
> come quel ch'alcun atto iniquo e brutto
> non può sentire, e d'ascoltar gli pesa
> [...] (IX, 14, 1–4).

All'originaria risoluzione si sovrimprime il nuovo indirizzo, giacché, in un incessante rovello, il protagonista « fu a pensare, indi a temere indutto,/ che quella gente Angelica abbia presa » (IX, 14, 5–6). L' « inchiesta », innescata da un'inquietudine notturna, da un incubo angoscioso (« Senza pensar che sian l'imagin false/ quando per tema o per

disio si sogna » [VIII, 84, 1–2]), sopporta adesso una diversione di natura affine a quell'esordio. E' ancora il pensiero di Angelica, o meglio una proiezione malcerta, un fantasma dell'amata, a guidare gli atti di Orlando:

> Questa imaginazion sì gli confuse
> e sì gli tolse ogni primier disegno,
> che, quanto in fretta più potea, conchiuse
> di navigare a quello iniquo regno
> (IX, 15, 1–4).

Quanto il percorso di Ruggiero risulta lineare, seppur prolungato dall'arbitrio e dagli indugi dell'amante, tanto erratico e tortuoso riesce quello del campione cristiano, malgrado la volontà di questi. Anche la prevista missione a Ebuda viene rimandata da un'iniziativa più urgente; l'assenso all'appello di Olimpia (IX, 57, 3–8) suona ulteriore conferma di una qualità di integro e disinteressato spirito cavalleresco, né vien meno il ricordo del precedente avviso: « Il paladin s'affretta; che di gire/ all'isola del mostro avea desire » (IX, 58, 7–8).

Le vicende divaricate dei due cavalieri trovano comunque il più preciso termine di confonto e, al contempo, un chiaro indizio di relazione antitetica nel doppio episodio della lotta contro il cetaceo[13]. Nel primo di questi scontri è coinvolto Ruggiero, che, dinanzi alla visione di Angelica, esposta nella sua nudità scultorea (« Un velo non ha pure, in che richiuda/ i bianchi gigli e le vermiglie rose » [X, 95, 5–6]), interrompe la trasvolata. Come già addietro, il personaggio non resta insensibile al richiamo della bellezza, e il fascino femmineo suggerisce una traslazione equivoca, in cui l'amata diviene effigie sostituibile, figura cangiante del desiderio:

> E come ne' begli occhi gli occhi affisse,
> de la sua Bradamante gli sovenne.
> Pietade e amore a un tempo lo trafisse
> [...] (X, 97, 1–3).

La « pietade », tuttavia, soggiace ben presto a istinti vitali; ridotto il mostro all'impotenza con lo scudo magico, Ruggiero rivolge pressanti attenzioni alla preda tratta in salvo. In un impasto di ingredienti comici assume risalto la smania dell'irrequieto difensore:

Così privò la fera de la cena
per lei soave e delicata troppa.
Ruggier si va volgendo, e mille baci
figge nel petto e negli occhi vivaci
(X, 112, 5–8).

Il presagio drammatico del combattimento con l'orca, risolto peraltro in immagini di vivido figurativismo, viene rimosso da una scenetta salace e irriverente di foga sensuale, densa di allusioni, che richiama alla memoria il vano industriarsi dell' « eremita »[14]:

[...] il bramoso cavallier ritenne
l'audace corso, e nel pratel discese
e fe' raccorre al suo destrier le penne,
ma non a tal che più le avea distese.
Del destrier sceso, a pena si ritenne
di salir altri; ma tennel l'arnese:
l'arnese il tenne, che bisognò trarre,
e contra il suo disir messe le sbarre
(X, 114, 1–8).

Tanta furia inconsulta, rappresentata con pungente ironia nello scomposto disarmarsi del guerriero, in un accesso di voluttà (« Non gli parve altra volta mai star tanto/ che s'un laccio sciogliea, dui n'annodava » [X, 115, 3–4]), smentisce i benefici della lezione di Logistilla e getta qualche ombra sulla fungibilità encomiastica dell'eroe, più avanti comunque ampiamente convalidata.

In questo frangente, la febbre dei sensi ottunde le virtù razionali dello spasimante, che, consentendo ad Angelica il ricorso all'anello fatato, patisce il debito scorno e assiste a uno dei riti di sparizione della fanciulla. I movimenti contratti del cavaliere divengono allora pantomima di un'irruente dissennatezza, di un avido quanto infecondo sovreccitamento:

Ruggier pur d'ogn'intorno riguardava,
e s'aggirava a cerco come un matto
[...] (XI, 7, 1–2);

e ancora:

[...] intorno alla fontana
brancolando n'andava come cieco
(XI, 9, 1–2)[15].

Di tutt'altro timbro è la vicenda parallela di Orlando, a testimoniare un eroismo senza macchia, che confida soltanto nelle risorse del valore[16]. Diversa rispetto alla precedente risulta già l'impaginatura dell'episodio, impressa dal « disegno » del protagonista di abbattere la « fiera ». In questo quadro la presenza di una vittima—e, ancor più, di una figura caratterizzata—non riesce fattore determinante dello scontro. Tant'è che Orlando, al momento di ingaggiare la lotta, ignora le fattezze e l'identità della giovane:

[...]
gli pare udire e non udire un pianto;
sì all'orecchie gli vien debole e lasso.
Tutto si volta sul sinistro canto;
e posto gli occhi appresso all'onde al basso,
vede una donna, nuda come nacque,
legata a un tronco; e i piè le bagnan l'acque.

Perché gli è ancor lontana, e perché china
la faccia tien, non ben chi sia discerne
(XI, 33, 3–8; 34, 1–2).

Del soggetto sacrificale è possibile accertare solo la femminilità indifesa, la nudità quale dato primigenio, senzo corredo di lusinghe: « nuda come nacque ». Mentre l'immagine di Angelica subito assumeva attributi di seduzione, anche nell'ornato del poema, e l'assenza di velami offriva fin dal principio un pretesto descrittivo: « la bellissima donna, così ignuda/ come Natura prima la compose./ Un velo non ha pure [...]./ Creduto avria che fosse statua finta/ o d'alabastro o d'altri marmi illustri/ Ruggiero [...] » (X, 95, 3–5; 96, 1–3).

Nella replicata sequenza narrativa l'incontro deve attendere, oltreché l'esito della « battaglia strana », la fine del combattimento con gli isolani. Si situa a quel punto l'individuazione:

Guarda, e gli par conoscer la fanciulla;
e più gli pare, e più che s'avicina:

gli pare Olimpia; et era Olimpia certo,
che di sua fede ebbe sì iniquo merto
(XI, 54, 5–8).

La gradualità del ravvisamento dosa un sapiente effetto di sorpresa, distinto nelle fasi di una progressiva messa a fuoco. La *repetitio* del sintagma « gli pare », iterato in tre versi, crea un accumulo di tensione, che raggiunge il culmine nel secondo membro, in equilibrio instabile, per poi sciogliersi nel riconoscimento.

Ma ciò che segna il più deciso discrimine rispetto alla circostanza anteriore è la mancanza della tentazione, il bando di qualsiasi aspettativa erotica. A dare l'avviso dell'inconciliabilità di attitudini può valere una spia lessicale: se Ruggiero viene dipinto come « bramoso cavallier », assolutamente casti appaiono i desideri del protagonista:

Brama Orlando ch'in porto il suo legno entre;
che lei, che sciolta avea da le catene,
vorria coprir d'alcuna veste [...]
(XI, 59, 3–5).

Su questa rettitudine inflessibile sembrano però proiettarsi anche riflessi meno confortanti; pare infatti che il narrante non neghi comprensione —o presti complice appoggio—alla vivacità passionale dell'amante più sbrigliato:

Qual raggion fia che 'l buon Ruggier raffrene,
sì che non voglia ora pigliar diletto
d'Angelica gentil che nuda tiene
nel solitario e commodo boschetto?
Di Bradamante più non gli soviene,
che tanto aver solea fissa nel petto:
e se gli ne sovien pur come prima,
pazzo è se questa ancor non prezza e stima
[...] (XI, 2, 1–8).

Pur considerando il tono di giocondità dell'avventura—che è già nelle edizioni del '16 e del '21, di contro alla tarda giunta d'Olimpia—, si dovrà forse dedurne, per converso, un riverbero di « pazzia » su Orlando: nel senso attenuativo di eccesso di severità, di scarsa udienza concessa agli istinti e dunque di monomania amorosa.

Oltreché al profilo degli eventi, la sottolineatura del divario tra Orlando e Ruggiero è affidata a diverse gamme di reazioni, secondo un procedimento volto a lumeggiare tratti emotivi e accenti sentimentali. Al di là del contributo allo studio dei singoli caratteri, lo spoglio—esteso ad alcune figure preminenti—del complesso di tali inclinazioni, permette di seguire una linea di sviluppo del lavoro ariostesco[17]. La giunta del '32 rivela, al riguardo, un maturato principio costruttivo: giacché la dinamica di quegli impulsi, altrove aperta e spiegata, si fa processo interno, di cui traspaiono pochi segni vibranti. Su questa falsariga parrebbe possibile delineare una sorta di statuto dei personaggi, in ragione della differente fisionomia del loro sentire. L'innesco di simili affetti viene fornito per lo più dal fluttuare delle vicende amorose, ma non mancano motivi estravaganti.

Così, se un minimo di individuazione connota i sussulti rabbiosi di Alcina (VIII, 12, 1–8), un altro caso ibrido, in cui un farneticante proposito passionale non costituisce che l'agente esterno della circostanza avventurosa, è dato dal turbamento di Angelica, allorché la fanciulla, per il maleficio del frate-mago, approda su un'isola deserta. Nella rappresentazione delle inquietudini femminili prevalgono in esordio tocchi di matrice figurativa. Durante la fantastica traversata:

> Ella tenea la vesta in su raccolta
> per non bagnarla, e traea i piedi in alto.
> Per le spalle la chioma iva disciolta,
> e l'aura le facea lascivo assalto
> (VIII, 36, 3–6).

In questo bozzetto di genere le tinte emotive si stemperano in una velatura sottile, di un patetismo raccolto: « Ella volgea i begli occhi a terra invano,/ che bagnavan di pianto il viso e 'l seno » (VIII, 37, 1–2). Nella sobria resa poetica dell'attitudine della giovane affiora una percezione misurata del progressivo slontanare della riva (« e vedea il lito andar sempre lontano/ e decrescer più sempre e venir meno » [VIII, 37, 3–4]): ma l'annuncio del soprassalto intimo non va oltre il moto rattenuto dello sguardo e un pianto che diviene motivo di intenerimento estetico.

Anche lo sbarco sull'isola rispetta un canone illustrativo; la *silhouette* di Angelica si fissa in immagine levigata, conformandosi al modello di un'elegante statuaria, contro un suggestivo fondale notturno:

Quando si vide sola in quel deserto,
che a riguardarlo sol, mettea paura,
ne l'ora che nel mar Febo coperto
l'aria e la terra avea lasciata oscura,
fermossi in atto ch' avria fatto incerto
chiunque avesse vista sua figura,
s'ella era donna sensitiva e vera,
o sasso colorito in tal maniera
(VIII, 38, 1–8).

La marmoreità dell'effigie non esclude lineamenti di qualche vigore, tuttavia rimanda allo stereotipo della supplicante: « Stupida e fissa nella incerta sabbia,/ coi capelli disciolti e rabuffati,/ con le man giunte e con l'immote labbia,/ i languidi occhi al ciel tenea levati » (VIII, 39, 1–4). L'icona di questa sospensione trepida richiede la glossa del narratore, non è di per sé sufficiente a dissuggellare il travaglio di sentimenti (« come accusando il gran Motor che l'abbia/ tutti inclinati nel suo danno i fati » [VIII, 39, 5–6]). E quando il ritratto si anima (« Immota e come attonita stè alquanto;/ poi sciolse al duol la lingua, e gli occhi al pianto » [VIII, 39, 7–8]), la perorazione rivolta alla Fortuna assume modi di aulica letterarietà nel consuntivo delle passate sventure.

Di contro ai toni, svarianti tra irosità ed estenuazione, dei temperamenti femminili, più mosse risultano le raffigurazioni dei due cavalieri, nelle quali l'inquietudine si traduce in un campionario di gesti e di scatti nervosi. Un esempio germinale di siffatto contegno è offerto dall'irrequietezza di Ruggiero, che vagheggia l'incontro notturno con Alcina:

[...] entrò ne' profumati lini
che pareano di man d'Aracne usciti,
tenendo tuttavia l'orecchie attente,
s'ancor venir la bella donna sente.

Ad ogni piccol moto ch'egli udiva,
sperando che fosse ella, il capo alzava:
sentir credeasi, e spesso non sentiva;
poi del suo errore accorto sospirava.
Talvolta uscia del letto e l'uscio apriva,
guatava fuori, e nulla vi trovava:
e maledì ben mille volte l'ora

che facea al trapassar tanta dimora
(VII, 23, 5–8; 24, 1–8).

La smania passionale del guerriero asservito al senso viene seguita nel vano groviglio di presentimenti, in un'incisiva modulazione di passaggi, dal desiderio che altera i dati percettivi (« sentir credeasi, e spesso non sentiva »), al disappunto della disillusione: « poi del suo errore accorto sospirava ». L'attesa diviene impaziente, detta un'inutile sequela di movimenti, e il fastidio trova sfogo nel moltiplicarsi di invettive contro gli indugi. In questo documento della frustrata aspettativa erotica, dove tutto è risolto in descrizione, l'Ariosto attinge a paradigmi classici: le *Heroides* ovidiane e le elegie di Tibullo; a conferma di un interesse appuntato sui rovelli del personaggio, e inteso a restituire una psicologia ansiosa. L'unica, breve battuta vale come indizio di una nuova espansione immaginativa, propria della ritualità amorosa:

Tra sé dicea sovente: — Or si parte ella; —
e cominciava a noverare i passi
ch'esser potean da la sua stanza a quella
donde aspettando sta che Alcina passi;
e questi et altri, prima che la bella
donna vi sia, vani disegni fassi.
Teme di qualche impedimento spesso,
che tra il frutto e la man non gli sia messo
(VII, 25, 1–8).

I « vani disegni » e le proiezioni della fantasia turbata si compongono in una scena che acquista maggiore coerenza inventiva nella redazione del '32[18]. L'intervento correttorio è minimo, ma attesta un'intenzione di approfondimento della diagnosi emotiva. Quando l'attesa volge ormai al termine, si narra di Alcina che

[...] tacita n'andò per via secreta
dove a Ruggiero avean timore e speme
gran pezzo intorno al cor pugnato insieme
(VII, 26, 6–8).

Così nelle precedenti edizioni si chiudeva l'ottava:

[...]
dove Ruggier con palpitante core
aspettata l'avea forse quattro ore[19].

Se dunque la versione originale reca senso puramente denotativo e qualifica uno stato d'animo (« con palpitante core »), posto in relazione a un elemento di realtà commensurabile (« aspettata l'avea forse quattro ore »), la riscrittura espunge l'approssimazione cronologica a favore di un indeterminato « gran pezzo », che può convenire anche a un dissidio immaginativo, disancorato dal fluire del tempo. Per altro verso si introduce un avviso di maggior tensione (« avean timore e speme [...] »), sia pur ossequente ad archetipi vulgati (si pensi anche soltanto alla « battaglia de li diversi pensieri » di dantesca memoria).

A questa inquietudine presto sedata, a questa bramosia poi soddisfatta, fa da contrasto, nel canto successivo, il più sofferto sconvolgimento del protagonista. Mentre lo smaniare di Ruggiero corrisponde a un desiderio impellente, che prelude all'appagamento, l'instabilità di Orlando scaturisce da una sottrazione. L'eguale sfondo notturno accoglie altri tormenti:

> La notte Orlando alle noiose piume
> del veloce pensier fa parte assai.
> Or quinci or quindi il volta, or lo rassume
> tutto in un loco, e non l'afferma mai
> [...] (VIII, 71, 1–4).

In uno scorcio di alto pregio letterario, ove s'incastona anche una comparazione di ascendenza classica[20], il moto senza posa del « veloce pensier » si trasmette al giaciglio, traducendosi quasi in notazione visiva. Il fervido colloquio interiore del paladino, senza dar adito a vagheggiamenti di idillio, assume carattere di aspro rimprovero a sé stesso, e culmina in un presagio di morte:

> Oh infelice! oh misero! che voglio
> se non morir, se 'l mio bel fior colto hanno?
> O sommo Dio, fammi sentir cordoglio
> prima d'ogn'altro, che di questo danno.
> Se questo è ver, con le mie man mi toglio
> la vita, e l'alma disperata danno.—
> Così, piangendo forte e sospirando,
> seco dicea l'addolorato Orlando
> (VIII, 78, 1–8).

Anche in questo caso la revisione del '32 importa un raffinamento formale e una più robusta orditura del passo. Le edizioni anteriori recitano infatti: « Se gli è vero, io son morto, io mi dispero,/ me stesso uccido, all'inferno mi danno » (VIII, 78, 5–6). Nella sequenza cumulativa di tale versione l'immagine funebre tollera qualche ambiguità, poiché da un lato acquista valore metaforico, attenuativo (morte come simbolo di disperazione), dall'altro si associa a corposi presentimenti di pena ultraterrena. La nuova stesura beneficia di un aggiustamento di tono e di una maggiore concentrazione, che tende a eliminare sottolineature grevi; cosicché i due membri « io mi dispero [...] all'inferno mi danno » sono raccolti in una clausola calibrata: « l'alma disperata danno ».

Questa resa testuale meglio si conforma anche all'ottava seguente (VIII, 79), di nobile retaggio, ove il ritratto dell'eroe « punto da' *suoi* pensieri acuti et irti » prelude all'incubo, alla proiezione onirica delle sofferenze coscienti. Nella galleria di personaggi di questi canti Orlando rappresenta dunque il termine di una transizione, la figura di un tormento che marca il sembiante, che traluce in atti irriflessi. Di simile principio costruttivo l'Ariosto farà tesoro nel metter di nuovo mano al poema; l'inserto del '32 conduce a conseguente sviluppo siffatto modulo di individuazione. Se Olimpia assume connotati analoghi, per dedizione e nobiltà di affetti, a quelli del protagonista e se il più recente referto esibisce simmetrie con l'anteriore diagnosi, le coordinate del dramma si differenziano dagli schemi già praticati. Alle ambasce di Orlando e di Ruggiero, l'uno oppresso dai fantasmi del distacco, l'altro dai dubbi dell'attesa, si sostituisce il trauma di un abbandono inaspettato, proditorio[21]. E' quello il caso estremo, devoluto alla giunta seriore, di trasposizione dell'accadimento nei moti vitali della *dramatis persona*: dove la sottigliezza interpretativa, forte di una scrittura più sapiente, corona l'esempio di decantazione sentimentale.

Andrea Baldi
University of California, Los Angeles

*Il presente studio è stato condotto nell'ambito di un seminario tenuto, presso il Dipartimento di Italiano della University of California, Los Angeles, dal Prof. Fredi Chiappelli. Di questa origine risente la stesura qui prodotta, che intende offrire qualche spunto per ulteriori indagini. Al Prof. Chiappelli, cui una grave malattia ha impedito di condurre a termine il corso di lezioni, va un caloroso augurio di guarigione.

Notes

1. Si vedano, in proposito, R. M. DURLING, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic* (Cambridge: Harvard University Press, 1965), pp. 112–81, ed E. SACCONE, *Il « soggetto » del « Furioso » e altri saggi fra Quattro e Cinquecento* (Napoli: Liguori, 1974), pp. 161–247.

2. Le citazioni sono tratte da L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a c. di L. Caretti (Torino: Einaudi, 1981). A questa edizione si fa d'ora innanzi diretto riferimento nel testo con il semplice rinvio al canto, all'ottava e ai versi trascritti.

3. Si veda M. SANTORO, *Letture ariostesche* (Napoli: Liguori, 1973), pp. 53–80.

4. Cfr. anche R. BALLET, *Le monde poétique de l'Arioste. Essai d'interprétation du « Roland Furieux »* (Lyon: L'Hermès, 1977), pp. 157–58.

5. Al riguardo si vedano E. SACCONE, *Il « soggetto » del « Furioso »*, cit., pp. 220–23 e A. R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis ed Evasion in the Italian Renaissance* (Princeton: Princeton University Press, 1987), pp. 121–99. Su quest'ultimo studio, cfr. la recensione di F. CHIAPPELLI in *Sixteenth Century Journal*, XIX (1988), 4, pp. 659–62.

6. « Avea [Alcina] in ogni sua parte un laccio teso,/ o parli o rida o canti o passo muova:/ né maraviglia è se Ruggier n'è preso,/ poi che tanto benigna se la truova./ Quel che di lei già avea dal mirto inteso,/ com'è perfida e ria, poco gli giova;/ ch'inganno o tradimento non gli è aviso/ che possa star con sì soave riso » (VII, 16, 1–8).

7. Sul valore della fama quale incentivo al culto della virtù, cfr. A. R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony*, cit., pp. 179–81.

8. A questo proposito utili indicazioni possono reperirsi in G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell' « Orlando Furioso »* (Firenze: Olschki, 1984), pp. 57–58.

9. Cfr. A. R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony*, cit., pp. 175–79.

10. Sulla natura conoscitiva del viaggio celeste, cui viene attribuita « an explicitly ontological-metaphysical dimension », si leggano le osservazioni di A. R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony*, cit., pp. 185–89.

11. Cfr. R. NEGRI, *Interpretazione dell' « Orlando Furioso »* (Milano: Marzorati, 1971), pp. 33–36; G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell' « Orlando Furioso »*, cit., pp. 162–67; S. ZATTI, « L'inchiesta, e alcune considerazioni sulla forma del « Furioso » », in *Modern Language Notes*, CIII (1988), 1, pp. 1–30. Per una disamina del motivo della *quête* nella produzione ferrarese, si veda R. BRUSCAGLI, « « Ventura » e « inchiesta » fra Boiardo e Ariosto », in *Ludovico Ariosto: lingua stile e tradizione* (Atti del Congresso organizzato dai Comuni di Reggio Emilia e di Ferrara, 12–16 ottobre 1974), a c. di C. Segre (Milano: Feltrinelli, 1976), pp. 107–36.

12. Cfr. L. CARETTI, *L'opera dell' Ariosto*, in *Antichi e moderni* (Torino: Einaudi, 1976), pp. 103–8; W. BINNI, *Due studi critici: Ariosto e Foscolo* (Roma, Bulzoni, 1978), pp. 53–59; M. SANTORO, *L'anello di Angelica* (Napoli: Federico & Ardia, 1983), pp. 83–104. Sui due personaggi ariosteschi, si veda inoltre P. D. WIGGINS, *Figures in Ariosto's Tapestry. Character and Design in the « Orlando Furioso »* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1986), pp. 67–139.

13. Cfr. R. NEGRI, *Interpretazione dell' « Orlando Furioso »*, cit., pp. 41–43.

14. « Comincia l'eremita a confortarla/ con alquante ragion belle e divote;/ e pon l'audaci man, mentre che parla,/ or per lo seno, or per l'umide gote:/ poi più sicuro va per abbracciarla [...] » (VIII, 47, 1–5); e si considerino inoltre gli sviluppi successivi, fino all'ottava L.

15. In proposito, si valutino le conclusioni di A. R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony*, cit., pp. 199–204.

16. Cfr. anche G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell' « Orlando Furioso »*, cit., p. 61.

17. Fondamentale lo studio di F. CHIAPPELLI, « Sul linguaggio dell'Ariosto », in *Ludovico Ariosto. Convegno internazionale* (Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 1975), pp. 33–48; e, dello stesso autore, « Ariosto, Tasso e la bellezza delle donne », in *Filologia e Critica*, XXIX (1984), pp. 29–41.

18. Sul processo di trasformazione individuabile nelle varie stesure, oltre ai sopra citati interventi di F. CHIAPPELLI, cfr. G. CONTINI, « Come lavorava l'Ariosto », in *Esercizi di lettura* (Torino: Einaudi, 1974), pp. 232–41, e C. SEGRE, *Esperienze ariostesche* (Pisa: Nistri-Lischi, 1966), pp. 29–41.

19. Per l'analisi della stratigrafia del *Furioso* si adotta L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a c. di S. Debenedetti e C. Segre (Bologna: Commissione per i testi di lingua [ma: Firenze: Olschki], 1960). A questa edizione vien fatto d'ora innanzi diretto rinvio nel testo.

20. « [...]/ qual d'acqua chiara il tremolante lume,/ dal sol percossa o da' notturni rai,/ per gli ampli tetti va con lungo salto/ a destra et a sinistra, e basso et alto » (VIII, 71, 5–8): il rinvio è all'*Eneide* (VIII, 22–25).

21. Cfr. F. CHIAPPELLI, « Sul linguaggio dell'Ariosto », cit., pp. 42–48.

L'« Ulisse » di Saba

In una lettera inviata alla figlia Linuccia da Trieste il 16 luglio 1946, Umberto Saba scriveva: « Nessuno mai capirà nulla di me; l'Italia mi ha perduto come ha perduto Trieste. Perché, se la mia poesia è—come ogni poesia—un'interpretazione totale del mondo, questo mondo è veduto da Trieste, non da Cesena o da Predappio o da Firenze. E nemmeno da Roma. E' già l'altro mondo, quello che gli italiani non possono assimilare ».[1] In questo passo, che risale al periodo di composizione della raccolta *Mediterranee*, credo si possa trovare un'indicazione preziosa alla comprensione della poesia « Ulisse », significativamente posta dell'autore a conclusione della raccolta e dell'edizione del *Canzoniere* da lui curata nel 1948. Mi propongo infatti di svolgere dapprima un'analisi testuale e contestuale della poesia, quindi un'interpretazione di essa che, alla luce del brano riportato, illumini le caratterizzazioni « altre » di questa ripresa del mito di Ulisse.

Il contenente della poesia è composto da 13 endecasillabi sciolti, in cui mi sembra significativo il fatto che l'unica possibile rima sia rappresentata dall'epifora di « largo » al v. 8 e al v. 11. Vi sono inolte numerose allitterazioni: « gio*v*anezza » e « na*v*igato » al v. 1; « emerge*v*ano » e « o*v*e » al v. 3; « sosta*v*a » al v. 4; « sci*v*olosi » al v. 5; « annulla*v*a » e « *v*ele » al v. 7; « sotto*v*ento » e « sbanda*v*ano » al v. 8.

La poesia si divide in tre sezioni principali:

I: titolo vv. 1–2
II: vv. 2–9
III: vv. 9–13

I. La prima sezione è la più breve:

Ulisse

1 Nella mia giovanezza ho navigato
2 lungo le coste dalmate.

Questo primo verso e mezzo, preceduto dal titolo, rappresenta il preludio che introduce le coordinate temporali e spaziali della poesia e così ne definisce il soggetto. Saba stesso coincide autobiograficamente con l' Ulisse del titolo che qui ci riporta alla sua « giovanezza », parola tematica (aulica e leopardiana) in tutto il *Canzoniere*, da « Il ciabattino » de *La serena disperazione* alla « Sesta fuga » di *Preludio e fughe*, a « Felicità » di *Parole*. E che si tratti di una coincidenza del soggetto biografico con il soggetto mitologico è anzitutto espresso dal richiamo all'io ribadito dal « mia » oltre che dalla persona del verbo. Il verbo al passato prossimo, in posizione di rilievo alla fine del verso, ci suggerisce tuttavia una sorta di discontinua continuità tra quella « giovanezza » e l'età della vita nella quale il soggetto biografico e quello mitico si pongono: la vecchiaia, nella quale tuttavia perdurano le conseguenze di quel lontano navigare della gioventù, come già sottolinea il passato prossimo usato al posto di un passato remoto. Vecchiaia biografica e mitica al tempo stesso, non solo ribadita da questa che era l'ultima poesia della raccolta, ma anche già annunciata nella prima.

« Entello »
Per una donna lontana e un ragazzo
che mi ascolta, celeste,
ho scritte, **io vecchio**, queste
poesie. [...]

La dialettica di gioventù e vecchiaia, antico e nuovo, luce e ombra, noto e ignoto che percorre tutto il *Canzoniere* si ripresenta qui in quell' « unità inscindibile » di cui Saba stesso parlava[2], ben lontana dal raggiungere una sintesi esistenziale che ne superi i contrasti. L'unico tipo di sintesi possibile avviene a livello di forma, nella ripresa di una struttura metrica tradizionale e di una lingua poetica aulica[3], che riconducono l'esistenza singola alla modalità archetipica della comunità umana rappresentata appunto dal mito. Pier Vincenzo Mengaldo ha sottolineato a questo proposito che nella « tendenziale coincidenza fra

« antico » e « nuovo » » presente in tutta la poesia sabiana si coglie « il senso del dispiegarsi dell'esperienza individuale come ripetizione di un'esperienza già vissuta, individualmente nel proprio passato, archetipicamente nella vicenda dell'Uomo di sempre »[4]. L'Ulisse dello spazio poetico rappresenta a livello formale quella sintesi costantemente in fieri tra il singolo, l'uomo Saba, e la comunità archetipica, « l'Uomo di sempre ». Saba stesso spiegava che ciò che veramente importava a questo fine era « imprimere [a quei vecchi metri ed a quelle trite parole] il suggello di una personalità nuova e ben definita, piegare gli uni e le altre a dire, col massimo di esattezza e di aderenza alla verità interiore, quel tanto di nuovo che ognuno porta in sé nascendo, e che Saba, per ragioni etniche od altre, portò in grado forse maggiore »[5]. « Amai trite parole che non uno/osava » aveva infatti scritto Saba in « Amai ». Egli è il ciabattino che « vecchie sola s'affana a rifar nuove ». Ma è anche il poeta dell'undicesima canzonetta in *Preludio e canzonette:*

lo non so amare,
io non so fare
bene che questa cosa,
cui dava a me **la vita dolorosa**
unico scampo.
[...]
Ardito e scaltro,
per far non altro
che **la mia buona guerra,**
quante forze ho d'abbatter sulla terra,
e in me secrete!
[...]
E tanto in cuore
aver d'amore
da dire: Tutto è bello;
anche l'uomo e il suo male, anche in me quello
che m'addolora.

La coppia « ardito e scaltro » e l'accenno alle numerose guerre e battaglie che il poeta deve condurre sul fronte del mondo e della propria anima rievocano immediatamente il mitico personaggio dell'Ulisse omerico. E credo che non a caso appaia qui la « vita dolorosa » e l'amore che il poeta ha per essa in quanto totalità conflittuale, che lo « addolora », ma

è per ciò stesso viva. Proprio questo spirito battaglieto e questo amore per la vita così intesa guideranno infatti Ulisse e Saba, uomo e poeta, nella navigazione dell'esistenza.

Nel nostro testo il percorso di questo navigatore è ben definito: « lungo le coste dalmate » riporta infatti Ulisse ad una città d'origine, ad un porto da cui è salpato: Trieste era infatti « un piccolo porto,era una porta/ aperta ai sogni » come la definisce icasticamente la seconda delle tre poesie a Linuccia di questa raccolta. Ma era anche un porto dalle « ascose vie »: negli anfratti della vita, dove ερως e σάνατος si abbracciano indissolubilmente, il poeta pensa « Ulisse/ che si leva laggiù da un triste letto ». Mi pare indicativo il fatto che Ulisse ritorni, espressamente evocato esattamente al centro della raccolta, nella poesia « Mediterranea » che le dà il nome, e poi appunto nell'ultima poesia a lui intitolata. E con lui ritorna Trieste nel suo duplice volto ossimorico della « scontrosa/ grazia » di cui era già permeata la poesia del giovane Saba. La triestinità di Saba, com'egli stesso aveva sottolineato all'inizio della sua autocritica, significava non solo perifericità ma anche ritardo culturale di trent'anni. Tuttavia, come questo decentramento spaziale e temporale era stato all'origine della sua « originalità maggiore »[6] dal punto di vista poetico, così diviene fattore propulsivo dal punto di vista esistenziale. « Umberto Saba—precisava infatti Montale[7] —è insieme l'uomo di una reale città e l'uomo di una più vasta e metaforica *civitas* [...] ».

Ecco dunque il cittadino di questa « metaforica civitas », l'« Ulisse al declino » di cui aveva parlato l'altra poesia del *Canzoniere* a lui dedicata[8], alzarsi da un « triste letto », dove a Trieste, alla sua città d'origine lo incatena la « Brama ».

II. La seconda sezione occupa la parte più cospicua della poesia, dal v. 2 al v. 9.

2 [...] . Isolotti
3 a fior d'onda **emergevano**, ove raro
II,1 4 un uccello **sostava** intento a prede,
5 coperti d'alghe, scivolosi, al sole
6 belli come smeraldi. Quando l'alta
7 marea e a notte li **annullava**, vele

II,2 8 sottovento sbandavano più al largo,
9 per fuggirne l'insidia [...]

Essa si divide a sua volta in due sottosezioni

II, 1, dal v. 2 al v. 6;
II, 2, dal v. 6 al v. 9.

Questa sezione centrale è dedicata alla descrizione della navigazione esistenziale che aveva caratterizzato il passato, la « giovanezza » annunciata nel preludio. In quel passato ancora così intimamente collegato nei suoi effetti al presente di chi scrive, come aveva sottolineato il passato prossimo in punta di verso del v. 1, il giorno (II,1) e la notte (II,2) si alternavano: il ritmo naturale della giornata è anche il ritmo naturale dell'esistenza, dove il diurno si affianca al notturno, il momento solare —in cui il soggetto è in grado di aprirsi nietzscheanamente alla luminosa danza delle cose—al momento notturno dell'angoscia di chi vaga verso il « largo », di chi non riesce più ad immettersi « dentro la calda/ vita di tutti,/ d'essere come tutti/ gli uomini di tutti/ i giorni »[9].

Le cesure interne al verso enfatizzate dal punto fermo al v. 2, al v. 6 e al v. 9 (riprese in quasi ogni verso con la più breve pausa della virgola, p. es. a introduzione dell'incidentale ipotattica ai vv. 3–4, oppure della serie asindetica ai vv. 5–6), introducono ogni volta una nuova sezione o sottosezione, un diverso momento di questo navigare, frangendo così la fluenza dell'endecasillabo e marcando il sussultante procedere della navigazione tra gli ostacoli dell'esistenza.

L'uso dell'imperfetto all'interno dei vv. 3, 4, 7, 8 sottolinea la descrittività di questa sezione, ma certo rende anche assai musicalmente il divenire dell'esistenza. Il ritorno della allitterazione « -eva- » « ove » (v. 3), « -ava » (v. 4), « -ivo » (v. 5), « -ava », « ve- » (v. 7), « -ove- » « -ava- » (v. 8)—dunque in ogni verso intero della sezione II,1 e II,2—scandisce ulteriormente il divenire della vita rappresentata dall'incedere della nave. Forse non è un caso che la stessa predominanza sonora appaia nelle parole-chiave dei primi tre versi di « In fondo all'Adriatico selvaggio »; « selvaggio », « si apriva » e « navi », « verso » e « partivano »). Del resto questa nota musicale era già stata intonata nel v. 1 dalle due parole tematiche « giovanezza » e « navigare ». Giacomo Debenedetti, insistendo sul carattere « relazionale » della poesia di Saba, aveva pre-

cisato che questo è presente anche nel ritmo dell'endecasillabo. « Saba—egli scrive—si riconduce all'endecasillabo, al verso relazionale, come per garantirsi il regime relazionale del suo discorso, ora che indica meno esplicitamente i rapporti tra i segni. Nello stesso tempo, rinuncia anche alla regolarità tassativa delle rime, lascia che nascano quando e dove possono, cioè nelle punte emotive del discorso, o là dove vuole segnare, in modo ancora più appagante, la distensione delle sue cadenze, mettere un sigillo, una pausa »[10]. E' del resto nell'elemento ritmico che, secondo Debenedetti, si concentra l'alta musicalità della poesia di Saba, come anche il testo in questione conferma.

II,1. Nel chiarore diurno gli isolotti affioranti non rappresentavano un ostacolo per il navigatore: egli poteva scorgerli anche se solo « a fior d'onda » in tutta la loro splendente bellezza. Già nella poesia giovanile « Meditazione » Saba aveva mostrato d'intendere in che cosa consistesse il primo passo sulla via che porta alla « calda vita », la vita « una e che tutto/ in lei si tiene »[11]:

> [...]
> **Guardo e ascolto**; però che in questo è tutta
> la mia forza: **guardare ed ascoltare**.
> [...]

Così Ulisse, mentre ascolta il fruscio della nave che fende l'acqua, osserva la vita su quei microcosmi di luce verde ch'egli paragona agli smeraldi. Noncurante della bellezza intorno a lui, un uccello solitario (la cui solitudine è messa in evidenza dall'iperbato, dalla posizione in punta di verso di « raro » e dalla centralità di « sostava », su cui cade l'accento del primo emistichio) è assorto nella prima attività quotidiana, la caccia come ricerca del cibo necessario alla sopravvivenza. Gli uccelli, animali prediletti da Saba sospeso tra la « levitas » e la « gravitas » della sua natura radicata nell'humus di « due razze in antica tenzone »[12], ritornano qui a indicare quella totale identificazione con la vita nella sua immediatezza, di cui Ulisse era ed è incapace[13]. Nella poesia « L'uomo e gli animali » che apre la raccolta *Sei poesie della vecchiaia*, Saba scrive infatti:

> Uomo, la tua sventura è senza fondo,
> Sei troppo e troppo poco. Con invidia

(tu pensi invece con disprezzo) guardi
gli animali, che immuni di riguardi
e di pudori, dicono la vita
e le sue leggi. (Ne dicono il fondo).

L'uccello, come « tutti i sereni animali che avvicinano a Dio » di « A mia moglie »[14], rappresenta la « verità che giace al fondo », così amata ma anche così difficile da cogliere per questa mancata identificazione con la vita nella molteplicità dei suoi aspetti da parte dell'uomo neitzscheanamente malato di un eccesso di razionalismo. Carlo Muscetta, nell'introduzione all'*Antologia del « Canzoniere »* precisa in che senso Saba si richiami a Nietzsche: « Il suo spirito profondamente religioso (di umana, terrestre religiosità) accolse solo ciò che potesse corroborare il fiuto e il rifiuto della putrefazione, l'amore pieno e totale della vita, la « saggezza tragica » di compensare il « male che passa » in « bene che resta » »[15]. Ma il mito « solare » di Nietzsche, filtrato dalla psicoanalisi e dalla cultura mitteleuropea « deve fare i conti con una profonda appartenenza a quella Mitteleuropa viennese che si delinea tra l'uomo difficile hofmannsthaliano e l'uomo senza qualità di Altenberg e di Musil »[16]. In questo senso Trieste come fatto biografico e culturale è il punto di partenza di questa navigazione tra il momento diurno e quello notturno dell'esistenza.

II,2. L'oscurità della notte, unita all'alta marea, rende pericoloso il procedere: con un forte verbo parasintetico, « annullava », gli isolotti e la loro vita scompaiono nel nulla. E' questo l'inganno che le barche, indicate per sineddoche con « le vele », tentano di evitare, allontanandosi così dalla loro rotta, sbandando verso il largo. L'insidia mortale è dunque rappresentata come carenza di qualcosa, di quegli isolotti che, coperti di viscida vita scintillante al sole, potevano costituire un momento di tregua e d'identificazione con la vita. Nella « Decima fuga » si legge infatti:

Io che una tregua vanamente imploro,
sempre agitato da un intimo moto;
io che sempre ritorno, e ti percuoto
sempre, eppure non t'odio, amica sponda:
[...]

Quando l'isolotto svanisce s'immerge nel fondo anche « l'amica sponda », quel nucleo originario di significato dell'esistenza che « giace al fondo ». Il problema è dunque di riuscire a conciliare l'amore per il noto e quello per l'ignoto in una ricerca che accetta un significato ultimo solo quando questo sia sempre colto in divenire, non illuminato una volta per tutte, ma qua e là occhieggiante. E' questa la stessa verità come ἀλήθεια in senso heideggeriano, che si dis-vela velandosi, ben lontana dalle definizioni esaustive della metafisica occidentale.

III. La terza ed ultima sezione della poesia, dal v. 9 al v. 13, ci conduce imperiosamente al presente:

9 [...] . Oggi il mio regno
10 è quella terra di nessuno. Il porto
11 accende ad altri i suoi lumi, me al largo
12 sospinge ancora il non domato spirito,
13 e della vita il doloroso amore.

Il punto fermo all'interno del v. 9 sottolinea il distacco tra quella giovinezza ancora inconsapevole del vero pericolo, ovvero l'assenza dell'isolotto che poteva tramutarsi da luogo di sosta salvifica a pericolo letale. Il presente, sottolineato dall' « Oggi » all'interno di verso dopo il punto, e dai tre verbi al presente all'inizio dei vv. 10, 11 e 12 « è », « accende » e « sospinge », è carico di una nuova consapevolezza: l'Ulisse del mito autobiografico accetta come proprio regno quella « terra di nessuno » (dove « nessuno » riprende il « nulla » di « annullava » e, significativamente, allude al nome che l'astuto Ulisse omerico si era dato per sfuggire alla vendetta di Polifemo). Il suo regno non s'identifica dunque con Itaca (o con Trieste), bensì con la terra di nessuno, il luogo in cui si attua la ricerca del significato che si sottrae ad ogni limitativa definizione nel tempo e nello spazio. « La scoperta [...] dell'altro (altro dall'individuo, altro dall'uomo) è allora, arrivando alle ultime conseguenze, una scoperta dell'altro in noi e di noi nell'altro »; dell'esistere che è uno [...] ». Queste parole di Antonio Pinchera[17] mi sembrano appropriate anche per spiegare il rapporto dialettico tra l'io e il mondo che è svolto fino alle estreme conseguenze nell'ultima sezione della poesia.

Altri, forse un tempo compagni di Ulisse nell'errabonda navigazione come suggerivano le « vele » del v. 7, hanno fatto ritorno al porto d'ori-

gine, dove « sono tutte le creature della vita/ e del dolore » che affollano « Città vecchia ». Ma l'Ulisse di Saba riesce a ricomprendere in sé quella creaturalità viva e dolorosa solo continuando a navigare verso il largo dove, in un nuovo giorno, riaffioreranno isolotti di senso con i quali cercherà d'identificarsi. A ragione Franco Fortini ha scritto che « come per nessun altro poeta del nostro tempo, la tribù umana esiste per lui e occupa tutto intero l'orizzonte »[18]. L'orizzonte compreso nell'indefinito della ricerca, tra il « largo » del v. 8 ed il « largo » del v. 11, è infatti significativamente descritto dal « regno » del v. 9 e dal « porto » del v. 10: il regno si riferisce alla « terra di nessuno » in cui Ulisse si avventura solitario, consapevole della sua diversità ed incapacità di abbracciare la « calda vita »; ma il porto, a quel regno attiguo, è la terra di tutti, e fa parte del medesimo orizzonte conoscitivo. Tra le due voci della « Quinta fuga » mi pare si discuta proprio questa dialettica tra il chiuso e l'aperto, il noto e l'ignoto:

> [...]. V'è presso
> alla duna un fanale: tutta notte
> risplende solitario, e al navigante
> il pericolo accenna. Or quello sono
> io veramente: un monito a chi stanco
> rincasa; nella notte un lume rosso
> acceso fra le brume. *Io un lume verde,*
> *in una barca alla ventura andante.*
> *Che importa a me degli scogli? Non amo*
> *Chi pericoli accenna: altro non amo*
> *che me sulla mia barca, e quel richiamo*
> *che si rispecchia nell'onda, che l'onda*
> *allunga giù fino ai porti.* Restare,
> andare —tu non sai?— sono una cosa.
> Tutto è sempre in un punto che paurosamente circonda lo stesso infinito.

Se dunque le luci del porto riscaldano « altri », coloro che hanno fatto ritorno all'esistenza protetta dalle loro case, esse indicano al navigante il pericolo nascosto sotto l'apparente nulla della notte. E d'altra parte il « lume verde » della barca che continua l'avventura della ricerca nella notte, riflettendo il verde degli « smeraldi » solari, è un richiamo verso l'aperto che raggiunge i porti ed i loro abitanti. Secondo P. Bonfiglioli

il significato dell'ulissismo di Saba risiede nella « perenne disponibilità agli impulsi del profondo, vento di giovinezza che spinge tra gli scogli di un tempo, in solitudine, il vecchio Ulisse, incapace di concludere l'ultima avventura dell'esistenza »[19]. A me sembra che a tutto ciò si aggiunga la consapevolezza che « restare, andare... sono una cosa », cioè che ciascuno può esprimere il proprio amore per la vita e svolgere in essa il proprio ruolo a seconda della propria costellazione interiore. Il « non domato spirito », che a me ha richiamato, per l'apparente affinità, « quello spirto guerrier ch'entro mi rugge » del sonetto foscoliano, sospinge dunque al largo Ulisse e il poeta. Il « me » del v. 11, messo in rilievo dalla cesura del punto e virgola, si unisce indissolubilmente al secondo oggetto del periodo, il doloroso amore della vita del verso finale. L'inversione accentua il valore della vita nella sua polifonica molteplicità, che non viene messo in forse, ma semmai assolutizzato dall'ossimoro del « doloroso amore ». L'amore per la vita assume su di sé anche il dolore della creaturalità offesa, al quale costantemente cerca di opporre un rimedio nella ricerca verso nuove isole di luminoso significato.

A proposito della ripresa del mito omerico nelle due poesie del *Canzoniere*, Saba scriveva: « Ulisse al declino è probabilmente il poeta stesso. Nella figura di quell'astuto greco egli si è più volte (non sappiamo se a torto o a ragione; probabilmente piú a torto che a ragione) « eroicizzato » »[20]. Certamente si può scorgere in questa elaborazione autobiografica del mito di « Ulisse al declino » tutta la distanza che separa Saba dall'ulissismo del suo tempo, che affondava le sue radici in quell'Ulisse foscoliano, « bello di fama e di sventura », che « baciò la sua petrosa Itaca »[21].

All'indomani della seconda guerra mondiale, Saba non può che opporsi duramente all'Ulisse « Re degli uomini » e « Re di tempeste », circonfuso di disprezzo superomistico verso i comuni mortali nell'« infaticata possa del magnanimo cuore »[22], che D'Annunzio aveva descritto nel libro di *Maia*. Ma Saba prende anche le distanze decise dall'Ulisse ricreato dal Pascoli ne « Il ritorno »[23]; mentre questi fa ritorno al suo « nido sospeso alla rupe », l'Ulisse di Saba è sospinto al largo; mentre questi è « domato » dal sonno quando i Feaci lo riconducono ad Itaca, l'Ulisse di Saba è uno spirito « non domato ». Poiché ne « L'ultimo viaggio » di Pascoli le sirene non danno alcuna risposta all'an-

gosciata domanda del vecchio Ulisse: « Chi sono? »[24], l'Ulisse di Saba deve continuare a farsi sospingere, conscio che proprio in ciò consiste la sua essenza.

In questo senso perciò mi sembra che, attraverso la lezione di Joyce[25], l'Ulisse di Saba si ricongiunga idealmente all'Ulisse dantesco, dove « l'ardore/ ch'i ebbi a divenir del mondo esperto,/ e de li vizi umani e del valore »[26] è ancora tutto palpitante nel finale « me al largo/ sospinge ancora il non domato spirito,/ e della vita il doloroso amore ». In una pagina di *Storia e Cronistoria*, in cui nomina accanto alla purezza del « Canto a tre voci » alcune « abbaglianti luminosità » di *Mediterranee*, Saba scriveva del resto: « . . . perché venga l'ora di Saba, bisogna che l'Italia abbia prima ritrovata sé stessa, la parte migliore della sua tradizione. Occorre, in una parola, un altro Risorgimento e che—come accadde appunto nel Risorgimento—**i valori petrarcheschi (che sono legati a quelli della morte) cedano un'altra volta davanti ai valori danteschi (che sono quelli della vita)** »[27].

Margherita Heyer-Caput

Note:

Tutte le sottolineature in grasserto nelle citazioni sono mie.

1. Lettera inedita pubblicata da: Tordi, Rosita. « Le « gocce d'oro » di Saba e Nietzsche », in: AA.VV. *Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea. Atti del Convegno*, Milano: Mondadori, 1986, p. 316.
2. Saba, Umberto. *Storia e cronistoria del « Canzoniere »*. Milano: Mondadori, 1948, p. 192.
3. Contini, Gianfranco. « Tre composizioni o la metrica di Saba » in: *Un anno di letteratura*. Firenze: Le Monnier, 1942, cit. da: Muzzioli, Francesco. *La critica e Saba*. Bologna: Cappelli, 1976, p. 120: « Alla nascita del suo verso presiede sempre non so che solenne atto d'omaggio a elementi, purchessia, tradizionali. »
4. Mengaldo, Pier Vincenzo. *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori, 1988, p. 190.
5. Saba, U., op. cit., pp. 286–287.
6. Saba, U., op. cit., p. 18.
7. Montale, Eugenio. *Sulla poesia*. Milano: Mondadori, 1976, p. 206.
8. Saba, U. « Ulisse », in: *Parole* (1933–1934), in: *Canzoniere*. Torino: Einaudi, 1961, p. 419.
9. Saba, U. « Il borgo », in: *Cuor morituro* (1925–1930), op. cit., p. 312.

10. Debenedetti, Giacomo. *Poesia italiana del Novecento*. Milano: Garzanti, 1974, p. 171.

11. Saba, U. « Lina e la coinquilina » in: *Quasi un racconto* (1951), op. cit., p. 571.

12. [Mio padre è stato per me « l'assassino »] in: *Autobiografia* (1924).

13. A questo proposito mi sono sembrate molto interessanti le osservazioni di: Pinchera, Antonio. *Umberto Saba*. Firenza: La Nuova Italia, 1974; cit. in: Muzzioli, F. Op. cit., pp. 133–134.

14. Cfr. al riguardo: Renzi, Lorenzo. « Lettura di « A mia moglie » di Saba » in: *Come leggere la poesia*. Bologna: Il Mulino, 1985, pp. 65–78.

15. Saba, U. *Antologia del « Canzoniere »*, a cura di C. Muscetta. Torino: Einaudi, 1963, p. XXVII.

16. Tordi, R. op. cit., p. 316.

17. Pinchera, A. op. cit., p. 133.

18. Fortini, Franco. *I poeti del Novecento*. Bari: Laterza, 1977, p. 58.

19. Boarini, V.-Bonfiglioli, P. *Avanguardia e restaurazione*, Bologna: Zanichelli, 1976, p. 446.

20. Saba, U. *Storia e cronistoria del « Canzoniere »*, p. 235.

21. Foscolo, Ugo. « A Zacinto », in: *Dall'« Ortis » alle « Grazie »*, a cura di S. Orlando. Torino: Loescher, 1974, p. 67.

22. D'Annunzio, Gabriele. *Laudi*, I.I. Bologna: Zanichelli, 1944, rispettivamente v. 678 a p. 71, v. 701 a p. 73, v. 651 a p. 69.

23. Pascoli, Giovanni. *Odi e Inni*, in: *Poesie*, vol. II. Milano: Mondadori, 1968.

24. Pascoli, G. *Poemi conviviali*, in: *Poesie*, vol. III. Milano: Mondadori, 1968, p. 944.

25. P. Bonfiglioli afferma: « Naturalmente l'espressione [Ulisse al declino] è ironica nei confronti di tutta la tradizione dell'ulissismo: da Foscolo a D'Annunzio. L'ironia è forse suggerita da un ulissismo più moderno, quello che nel romanzo di Joyce (un Joyce filtrato attraverso la triestina separatezza di Svevo) riduce l'epos di Ulisse all'avventura di un giorno: un giorno che è la vita » (op. cit., p. 446). Non mi sembra tuttavia che nella ripresa sabiana del mito vi sia alcuna ironia!

26. Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*, *Inferno*, c. XXVI, 97–99.

27. Saba, U. *Storia e cronistoria*, op. cit., pp. 192–193.

Opere citate:

AA. VV. *Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea. Atti del Convegno*. Milano: Mondadori, 1986.

Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno. Firenze: La Nuova Italia, 1985.

Boarini, V.-Bonfiglioli, P. *Avanguardia e restaurazione*. Bologna: Zanichelli, 1976.

Contini, Gianfranco. *Un anno di letteratura*. Firenze: Le Monnier, 1942.
D'Annunzio, Gabriele. *Laudi*. Bologna: Zanichelli, 1944.
Debenedetti, Giacomo. *Poesia italiana del Novecento*. Milano: Garzanti, 1974.
Fortini, Franco. *I poeti del Novecento*. Bari: Laterza, 1977.
Foscolo, Ugo. *Dall' « Ortis » alle « Grazie »*, a cura di S. Orlando. Torino: Loescher, 1974.
Mengaldo, Pier Vincenzo. *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori, 1988.
Montale, Eugenio. *Sulla poesia*. Milano: Mondadori, 1976.
Muzzioli: Francesco. *La critica e Saba*. Bologna: Cappelli, 1976.
Pascoli, Giovanni. *Poesie*. Milano: Mondadori, 1978.
Pinchera, Antonio. *Umberto Saba*. Firenze: La Nuova Italia, 1974.
Renzi, Lorenzo. *Come leggere la poesia*. Bologna: Il Mulino, 1985.
Saba Umberto. *Canzoniere*. Torino: Einaudi, 1961.
———. *Antologia del « Canzoniere »*, a cura di C. Muscetta. Torino: Einaudi, 1963.
———. *Storia e cronistoria del « Canzoniere »*. Milano: Mondadori, 1948.

Book Review

GIOVANNI ATTOLINI, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1988, pp. 273; 30 figg. n. t. (« Biblioteca Universale Laterza », 245).

E' una branca disciplinare di origine recente, fervida di spunti critici e già illustrata da esiti cospicui, quella intesa a esplorare le valenze molteplici della nozione di teatralità, facendo ricorso a un fornito armamentario metodologico, che accoglie gli strumenti provvisti dalla nuova epistemologia di scuola transalpina. A provvisorio bilancio dell'apprezzabile stadio di sviluppo raggiunto da queste analisi, applicate da tempo a circostanze nostrane, l'editore Laterza ha affidato a Franca Angelini la cura di una serie di nove volumi—ciascuno di paternità e fisionomia autonome—su *Teatro e spettacolo*. Si è ambito così allestire la « prima storia generale » dell'attività drammaturgica, concepita non nei termini largamente frequentati della « scrittura », ma in quelli, a lungo negletti, della « rappresentazione ». Il piano dei saggi laterziani, scanditi in sequenza lineare dagli albori medioevali alle proposte odierne—con una giunta sulle connessioni « fra Oriente e Occidente »—vuol favorire un'aggiornata lettura della fenomenologia scenica, seguìta, lungo l'arco di poderosi rivolgimenti culturali, nell'intrico delle sue diramazioni, fino alle soglie dell'immaginario.

A simile spirito di indagine le vicissitudini del XVI secolo offrono un terreno particolarmente fruttuoso, in ampie zone già dissodato. Mentre i letterati attendono al recupero dei modelli classici, conferendo

piena dignità volgare a commedia e tragedia, ed elaborano una robusta teoresi che s'industria di conciliare la *Poetica* d'Aristotele e la prassi coeva, in una cerchia ristretta di eruditi e di artefici si discute la lezione di Vitruvio. L'esegesi del *De architectura* alimenta un acceso dibattito sulla morfologia della scena e dell'edificio che la ospita: è questo il contrafforte speculativo, con quarti di umanistica nobiltà, della rapida metamorfosi degli apparati rinascimentali, ove l'impianto paratattico, ancora in auge a tutto il '400, deve presto lasciar luogo a una rinnovata sintassi visiva. Nel ripudio dello schema di allineamento frontale, eclissato dalle conquiste della trionfante « scienza » prospettica, l'Attolini, sulla scorta di un sicuro indirizzo di ricerche, riconosce uno degli indicatori più eloquenti della « vera e propria rivoluzione » promossa dalla civiltà cinquecentesca, garante di un inedito concetto di « spazio teatrale » (p. 5).

A siffatto presupposto ermeneutico fa capo un denso campionario di episodi ben documentati. Regesto non privo di utilità didattica, ma nel quale si attenua l'intendimento, espresso in apertura, di valutare l'insieme di « pratiche fondamentali »—correlate, oltreché alle sorti dell'economia, a statuti ideologico-politici—di cui l'organismo spettacolare risente. L'arduo progetto di sbrogliare un così insidioso groviglio di relazioni palesa qualche disagio fin nell'ordinamento della materia, rubricata in categorie tipologiche distinte: sicché talora la coerenza di un programma celebrativo rischia di andar perduta nell'esame frazionato delle sue componenti.

L'impalcattura classificatoria della silloge, sottesa da un disegno divulgativo, mira ad agevolare il percorso del lettore sprovveduto, attraverso lo scrutinio e l'esplicazione, spesso condotti in tono sobriamente discorsivo, di esperienze esemplari. Dall'intarsio di pregevoli voci critiche—richiamate con assiduità e raccolte nella sostanziosa appendice bibliografica—acquista risalto e nettezza di contorni l'immagine di un gioco scenico mutevole, governato da accorte regie e testimone non reticente—a chi lo sappia interrogare—dei fermenti di un'epoca: tutt'altro, quindi, che innocuo e distratto svago. Nel carosello di forme teatrali lo sguardo avvertito dei moderni interpreti discerne il connubio di istanze dottrinarie e di solide tradizioni, al crocevia dei progressi tecnici e delle tendenze di gusto che connotano un periodo di tanto vivace rigoglio.

Insoddisfatto dei soli luoghi deputati, lo spettacolo evade dagli allestimenti di retaggio classico e romanzo—peraltro non restii a peregrinazioni nei cortili e nelle sale nobiliari, prima di approdare a sedi specifiche, stabilmente destinate alla messinscena—e si riversa nelle strade cittadine, rimodella membrature architettoniche e seleziona scorci urbani, officiando i sontuosi rituali della festa. Le ricorrenze e gli eventi pubblici trovano un'eco altisonante nel concerto di ingressi trionfali, banchetti e parate di carri allegorici, nella coreografia cavalleresca di giostre e tornei, in ossequio a un costume di sfarzo apologetico che non disarma neppure dinanzi allo spettro della morte. Assurgono allora a occasione di fastose cerimonie ufficiali anche le esequie del principe, sì da riverberare sui sudditi il lutto privato.

Nel suo scrupolo di completezza d'informazione il meticoloso inventario steso dall'Attolini dà avviso dell'impaccio procedurale immanente a un simile lavoro di sintesi. Costretto a osservare i ritmi serrati di una revisione cursoria, lo spoglio di un folto apparato documentario deve sovente abdicare a propositi di sistematicità concettuale, inclinando a meno ambiziosi riepiloghi descrittivi. Il panorama inquieto e discontinuo dell'età cinquecentesca, mosaico di vicende municipali dai caratteri marcatamente individuati, mal sopporta l'imposizione di griglie rigide, noncuranti di quelle inobliabili fratture. Di qui la scarsa autorevolezza di talune formule desunte da una « sociologia » alquanto sbrigativa, che non sembra rendere adeguato conto dell'amalgama di realtà istituzionali eterogenee, né rispettare a dovere le ragioni della cronologia.

Più persuasive riescono le pagine non gravate da ipoteche di decifrazione ideologica a largo spettro. Nel confronto delle vestigia cronachistiche affiorano i tratti distintivi dei centri egemoni, dove l'uso scenico, sottomesso ai destini collettivi, si evolve in ampia misura secondo linee locali, pur senza respingere sollecitazioni esterne, trasmesse da mediatori illustri (clamante, al riguardo, il caso della trasferta veneziana del Vasari). A far da cerniera tra questa operatività, preliminare all'esecuzione recitativa, e l'esercizio letterario dei drammaturghi sono gli avvisi di una trattatistica attenta alle necessità funzionali. Su una triade di esperti disquisitori—Giraldi Cinzio, De' Sommi e Ingegneri—, impegnati, a diverso titolo e con differenti competenze, nella messa a punto del congegno spettacolare, indugia il quinto capitolo della ras-

segna, mentre l'ultima, breve tappa dell'itinerario didascalico sconfina in territorio testuale.

L'escursione evita comunque piste desuete, giacché la disamina investe il delicato ma non incognito nodo della « struttura normale », variamente rivisitata, dei protocolli comici. Sull'abbrivo di alcune note di Giulio Ferroni (premesse a *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Napoli, Liguori, 1977, pp. 11–15), la « traccia mitica » impressa nelle partiture convenzionali della commedia rinascimentale viene eletta a falsariga di riscontro delle scritture sceniche. E la ricognizione, piuttosto frettolosa anche ove si consideri il dichiarato scopo propedeutico e l'incidenza marginale del referto, suscita perplessità per la disinvoltura di qualche taglio semplificatorio e per l'impiego di etichette di facile consumo, che richiederebbero forse maggiori cautele o più esteso discorso.

Andrea Baldi
University of California, Los Angeles